

КІНО
№ 12
МАНДРІВНІ ЗОРІ

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

„КІНО“

Стор.

Зміст № 12 «Кіно»

КІНО-ТРИБУНА

ЗА КОРДОНОМ

ВИДАЄ
ВУФКУ

„Кіно—це найважливіше для нас мистецтво"
ЛЕНІН

„КІНО"
ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ
№ 12 Грудень, 1926 року № 12

ПАМ'ЯТІ ТОВ. БЛАКИТНОГО

Звисає неба олив'яний дах.
Над Київом сніжинки падають понурі.
В моє вікно
крилом ударив птах,
втікач од вітру, сльоти і бурі.

Куди втіка?
Його притулок де?
Мені і вам не відати ніколи!...
І так життя проходить день-у-день
слідами сніжними
над містом
і над полем.

Пішов і ти
у непроглядну ніч,—
зникає в тьмі
чоло твоє похиле.
Життя і смерть—така звичайна річ,
та тільки журно:
ще одна могила.

У неспокійний,
вечіровий час,
коли на дворі—буря і тривога,—
сталевий зір очей твоїх погас
і дзвін грудей
замовк десь за порогом.

Учора так,
незмінно і тепер.
Зустрінемо і ми
законну
неминучість.

І тільки біль,
що праці раб помер,
а дні такі сіренькі, як онучі.

Відомо всім,—
за роком пройде рік,
минуть віки
у синю даль
юрбою.

І буде сонце ласкою горіть
спокійно так над смертною рікою.

Григорій Косяченко



ВАСИЛЬ БЛАКИТНИЙ

один з найбільших українських поетів Революції, відданий борець за перемогу пролетаріяту, один з перших організаторів жовтневої української літератури, журналіст і публіцист, товариш і проводир

помер 4 грудня 1925 року.

РІК УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮ

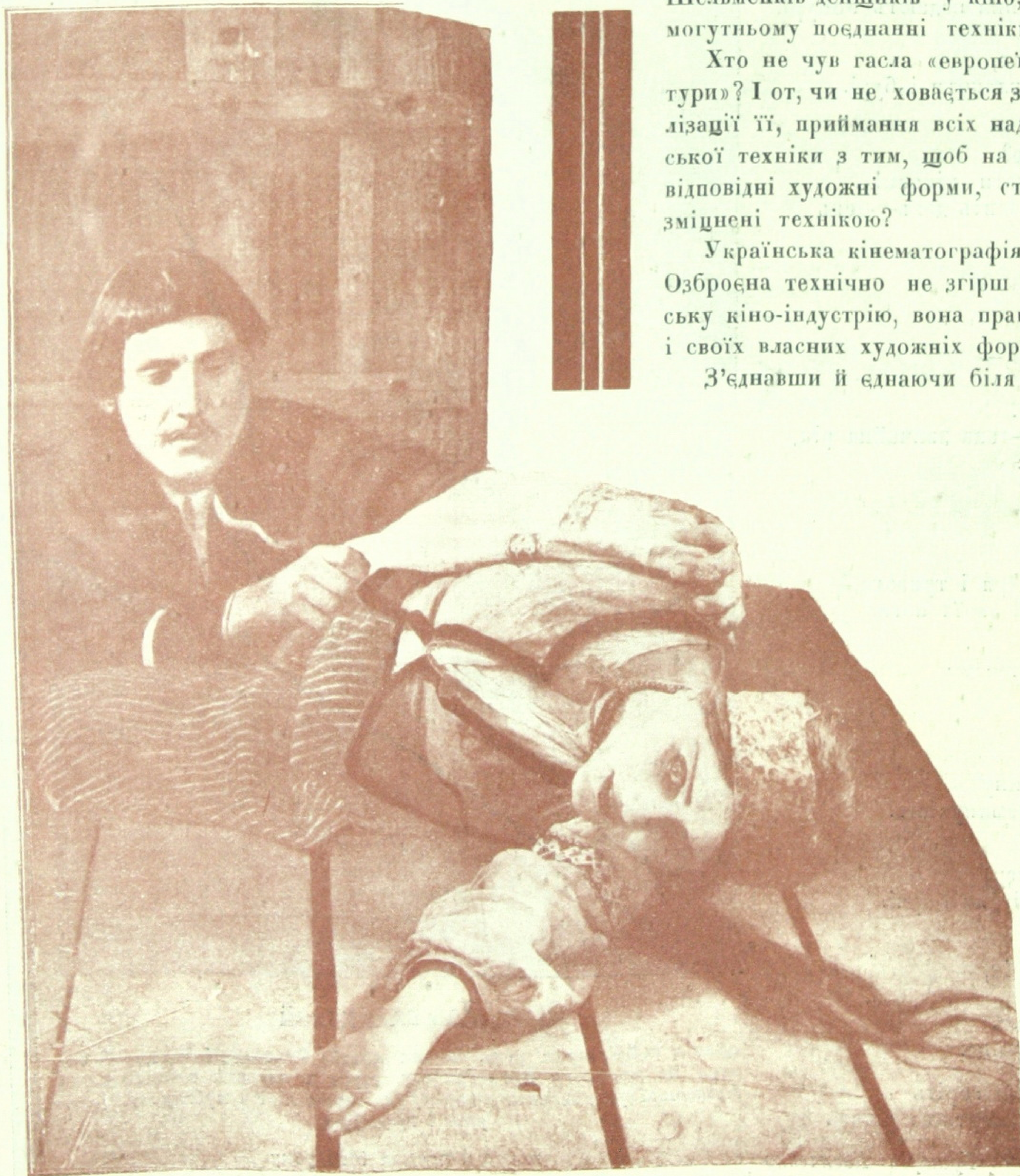
Минув рік, як почав існувати, почав регулярно видаватися перший журнал на Україні, що цілком присвячений справам її кінематографії, цього чи не наймогутнішого тепер мистецтва, що й силі впливу, і авдиторії, і поступу його годі рівнятися старим (чи не застарілим инколи?) формам мистецтва. Перед «театром для дурнів», як колись призирливо звали кіно, низенько ломить шапку і гордовитий театр, і пишна література. Кіно стало мистецтвом мільйонів, мистецтвом юрби, мистецтвом маси. Не порожню розвагу—науку, емоціональний вплив, естетичне задоволення принесло з собою кіно, дивно сполучивши в суті своїй новіші надбання сучасної техніки, оптики й механіки та найтендітніші, найглибші і найневловиміші засоби впливу великого, культурного й багатого мистецтва.

Поява першого журналу, присвяченого українській кінематографії—це не подія відомчого значіння, це не прикраса завівських та замівських кабінетів, це не один з поточних вихідних та вхідних паперів канцелярії. Журнал «Кіно»—подія великого культурного значіння, бо самий факт видання його свідчить за те, оскільки зросла, набрала сил і волі до дальшого поступу українська кінематографія. Це-ж значить, що українська революційна культура видерлася, переросла вузенькі хуторянські обрії, взявши в жили свої міцну і плідну кров сучасної техніки. Що може бути від гопаків та чарок, від масного та вульгарного світорозуміння кумів-мірошників або Шельменків-денщиків у кіно, в цьому творчому й могутньому поєднанні техніки та мистецтва?

Хто не чув гасла «европеїзації української культури»? І от, чи не ховається за цим—гасло індустріялізації її, приймання всіх надбань сучасної европейської техніки з тим, щоб на цьому ґрунті зросли й відповідні художні форми, створені революцією та зміцнені технікою?

Українська кінематографія вийшла на такий шлях. Озброєна технічно не згірш за пересічну европейську кіно-індустрію, вона прагне тепер до створення і своїх власних художніх форм.

З'єднавши й єднаючи біля себе майже всіх українських культурних робітників, що піклуються, турбуються й пильно стежать за розвитком її, що роблять на неї й для неї яко для невід'ємної т[а] безумовної частин[и] загальної українсько[ї] революційної культури, українська кінематографія на неозо[ч]рі обрії майбутньо[го] може дивитися вп[е]внено і без жаху. А[д]же вона стає пово[лі] не тільки одним з на[й]жвавіших осередкі[в] де твориться моло[да] українська культур[а], куди все більш і біл[ьш] переходить молоди[х] творчих сил Украї[ни], але й наймогут[ні]шою кіно-індустрі[єю] Союзу. Цілком яс[но] для всіх не заперед[...]



Україна XVII віку, соціяльні заколоти, татарські наскоки, панська сваволя, одчайдушна Запорізька Січ — ось тема фільму „Тарас Трясило", що його режисер Чардинін закінчив ставити. На фотографії: кріпачку Марину (арт. Ужвій) панські посіпаки замкнули в замковій вежі.

ЦІЙНОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

них, що Київ, коли буде збудовано в ньому оту велечезну кіно-фабрику, яку проєктують будувати, стане центром Всесоюзної кінематографії.

Вже й тепер кінематографія РСФРР дає продукти значно нижчі якісно й дає їх значно менше, ніж кінематографія України. Коли не зважати на поодинокі картини поодиноких творців (згадайте Ейзенштейна, Кулешова, Вертова!), то пересічний фільм РСФРР (різні «Сигнали», «Байкальські хатки» та «Спирьки Шпандирі») ані з якого боку не може дорівнятися пересічному фільмові України. Не вмівши добре налагодити справи, не поставивши її на певний ґрунт, як з боку фінансового, так і з боку організаційного, кінематографія РСФРР, замість поступового зросту та розвою, занепадає, зменшуючи своє виробництво і закриваючи фабрики.

Україна дала цього року біля 36 художніх фільмів. На той рік виробничий програм буде ще більший. Сама Україна зможе задовольнити тоді 40% всеї потреби Союзу в кіно-фільмах. Лише одне заважає цьому. Хто не пам'ятає, який галас счинився в пресі, коли «Панцерник Потьомкін» аніяк не міг доплисти до берегів України? Зараз теж настав час здійняти такий галас, але вже з иншого приводу:— Коли-ж, нарешті, Росія побачить останні українські фільми? Закаляючи біле рядно своїх екранів у різні «Багна розпусти» та «Пил вулиць», монополіст прокату в РСФРР Совкіно досі не показало трудящим Росії ані «Боротьби велетнів», ані «Аліма», ані «Гамбурга», ані одного з останніх випусків ВУФКУ. Всі-ж кращі картини Союзу на Україні шли і йдуть. Чи довго ще триватиме таке становище, шановні товариші з Совкіно?

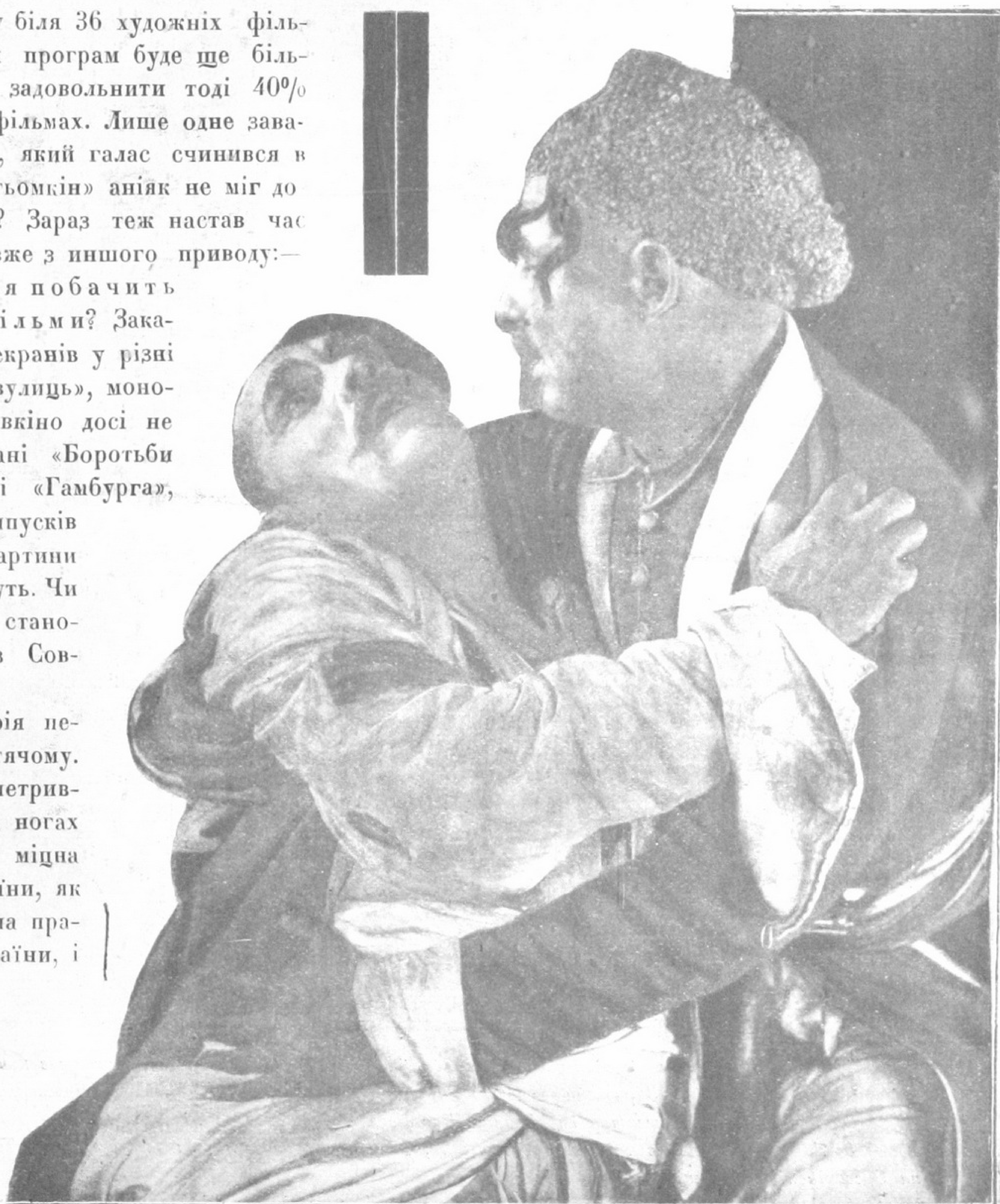
Українська кінематографія перестала шкутильгати по-дитячому. Вона не є ані дитина на нетривких ногах, ані велетень на ногах глиняних, вона—здорова й міцна частина так індустрії України, як і української культури. Вона прагне, щоб бути гордістю України, і вона буде нею! На її силу навіть велемудрий і хитрий Захід, цей старий снігир, що до сільця дурного не полізе, почина вважати.

Потрібно лише:— дбати за якість, дбати за якість, дбати за якість. Творчі сили України — запорука тому, що якість зростатиме. Ще трохи повчитися, ще трохи придивитися—й Україна матиме дійсно свій оригінальний і формою, і змістом фільм.

Маленький факт: проект видання що-тижневої кіно-газети й перехід цього журналу з місячника на двохтижневик. Хіба це не доказ зростання?

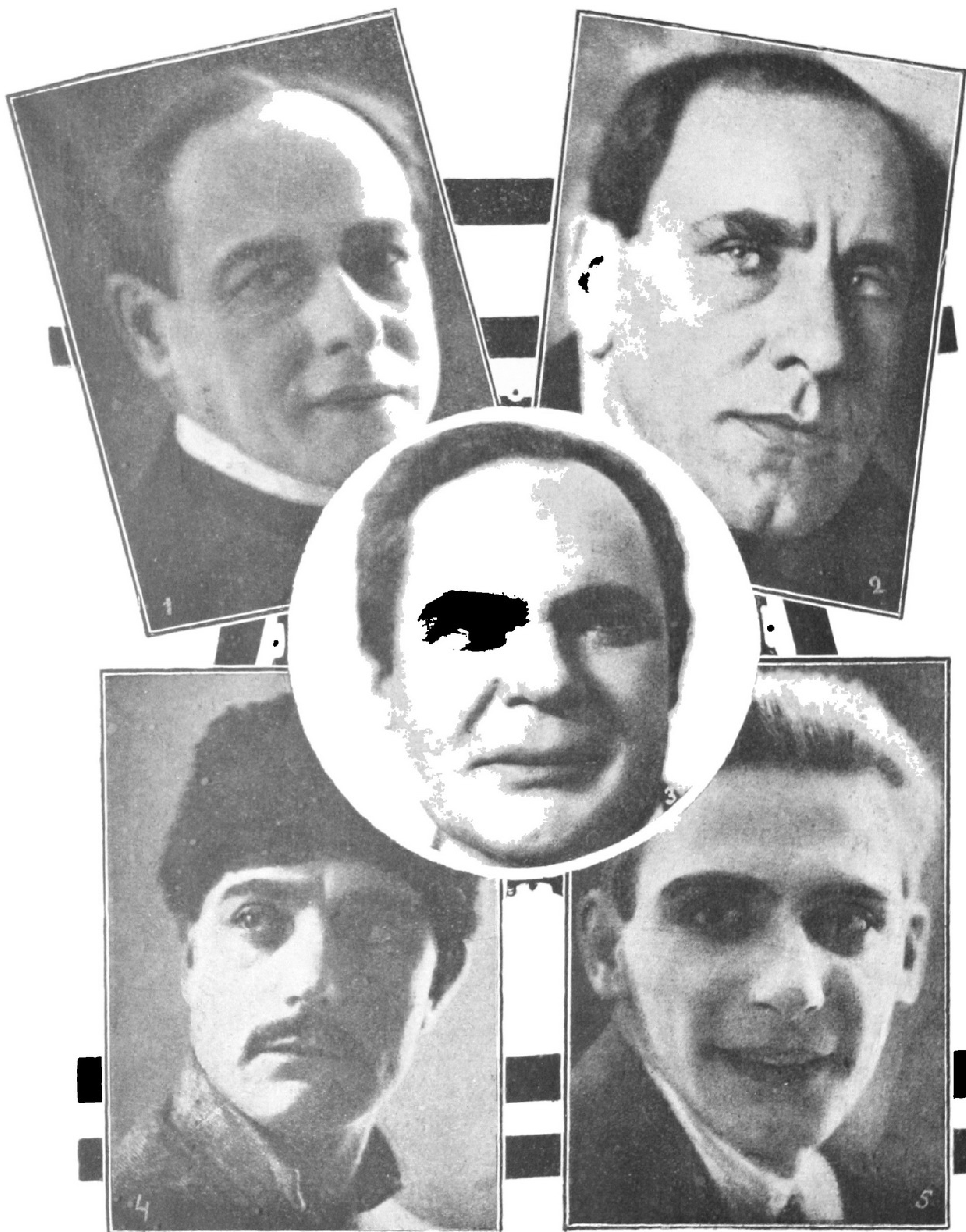
Хіба це не доказ, що до справ української кінематографії наше суспільство ставиться з усе більшим зацікавленням та увагою? Велика сітка кіно-корів з найглухіших закутків України, кадри постійних співробітників журналу й газети доводять це зростання. Українська кінематографія повинна бути і буде гордістю радянської країни.

М. Бажан



Тарас Трясило—звичайний кріпак, що не стерпівши панських знущань, утік на Січ, де й зажив собі слави бунтаря та повстанця проти шляхти, що обсіла тоді Україну. На фотографії—смерть Тараса (арт. Бучма)

АКТОРИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ



1) Арт. Панов — один із піонерів російської кінематографії. Нещодавно відсвяткував ювилей своєї двадцятип'ятирічної акторської роботи в кіно. Зараз знимається на Ялтинській кіно-фабриці в фільмах „Провокатор", „Ордер на арешт" і т. я.

2) Ватуля — актор театру ім. Франка. Знимався в фільмі „Кіра Кіраліна".

3) Ляров — знимався в картинах „Спартак", „Тарас Шевченко", „Микола Джеря", „Тарас Трясило" то-що. Працює на Одеській кіно-фабриці.

4) Народній артист Криму — Хайрі. Працює на Ялтинській кіно-фабриці. Знимався в картинах „Алім", „Кіра Кіраліна", „Ордер на арешт".

5) Кутузов — знимався в картинах „Хрест і мавзер" (вироб „Госкіно), „Кіра Кіраліна", „Ордер на арешт" (вироб Ялтинської фабрики ВУФКУ)

КІНОТРИБУНА

ВИЛАЗКА ДО НОВОГО ВИМІРУ

Австрійського теоретика кіно Бела Балаша, що його статті та книга дуже відомі в СРСР, запросило американське товариство „Фоксфільм" для кіно-драматургічної роботи в його європейськім виробництві. Бела Балаш у цій статті, написаній спеціяльно для журналу „Кіно", висловлює свої погляди на кіно-драматургію.

У мистецтві звичайно буває так: переживають так звану подію, а потім шукають для неї способу, щоб висловити її. У фільмі навпаки: засобів для висловлення є багато й до того цілком закінчених. Але ще й досі ми не маємо сюжета, що-б потрібував їх усіх і зумів-би, як-то треба, їх вичерпати. Навіть після найкращих фільмів ми відчуваємо рештки якогось невдоволення:—«Адже можна-б було до цього фільму вкласти значно більше».—Фільм подібний до великого органу з багатьма клавіятурами, педалями та реґістрами, до органу, що приневолений виконувати вбогу одно- чи двохголосу мелодію. Високо розвинена чудова мова чекає, що-би нею заговорили.

Усе це саме від того, що на початку була техніка. І коли згодом зрозуміли, що існує прекрасна техніка оптично-епічного вйображення, тоді нашвидку десь поруч позичили тему й сюжет. Шукали історії й брали її, де тільки віднайти було можна, себ-то в літературі. Але традиція літературної епіки—це змальовувати життя в напрямкові життьового бігу, цеб-то в продовжнім перерізі.—Це характерний вимір літературної епіки, в якої фільм поки-що тільки гостює.

І, звісно, це тільки упереджена думка, що такий стан природній, чи навіть потрібний. Бо кожне мистецтво має свій власний вимір. На об'єктив знімального апарату треба було-б одягти щось подібне до наочників, щоб він став змальовувати вузькі шляхи поодинокої людської долі в убогих історіях. Великий орган примусили грати одноголосу мелодію.

Ось чому я й спробував у моєму новому фільмі «Пригоди десятимаркового білета» зробити вилазку до нового виміру й показати життя в його поперечнім перерізі.

Як це не дивно, ця найвідповідніша до вимог фільму ідея нова тільки-но для нього. У літературі



„Тарас Трясило"—Бенкет у гетьмана. Магнат (арт. Ляров), його дочка (арт. Барська) і гетьман (арт. Кучинський)."



Артист А. Бучма в ролі Миколи Джері.

вже не раз намагалися змальовувати не тільки окремі життьові нитки, але й сплетіння їхнє. Не тільки самі речі, але й стан їхній у світі, що оточує їх. Бо тільки усвідомлення одночасности, тільки поперечний переріз дає враження суцільности, тим більше, що світ навколо росте день за днем та що найтаємніший стукіт наших сердець є всього легкий відгук світових виявлень.

Але в літературі цей розвиток життьової картини в широчінь тягне за собою до втоми довгі описи. Картина, що її схоплює око в одну мить, потрібує безліч слів, щоб її висловити. Саме в цьому розумінні для фільму відкриті широкі специфічні можливості: він може стати в повнім розумінні за мистецтво світо-споглядання, бо фільм має змогу розгорнути картину найширшого життьового фронту з такою швидкістю, що втворюється враження одночасности. Для цього не треба, приміром, довгий час читати «Братів Карамазових», аби довідатись про події одного дня, завдяки чому кожний акорд перетворюється на арпеджіо. Таємне споріднення фільму з музикою саме й полягає в цій можливості оптичної поліфонії. Цей вимір і видається мені за адекватний фільму.

Раптовими сполохами освітлюватимем та схоплюватимем драматичні вузли життьових схрещень, які творять для ока гармонічну цільність, подібну до партитури, яку читаємо.

У цьому новому вимірі фільм зможе набути тої глибини, що її досі у нього, цілком слушно, заперечували естети й тому цей новий вигляд мистецтва не визнавали за одноцінний зі старим. Площинне мистецтво фотографії вимагає поверхової психології та сприймання. Знимок показує тільки самого себе, а не якийсь, для чогось захований зміст. Зате фотографічні кадри, що їх поруч поставлено, зуміють себе пояснити й без літературного тлумачення, зрівнюючи один одного, правлючи один одному за тло та даючи один одному той глибокий зміст, що його вони самі зокрема не виявляють. Ці окремі кадри один поруч одного також змішуються в нашім сприйманні, як і окремі мазки в загальній симфонії барв на картинах. Звідси втворюється почуття якоїсь іраціональної взаємної залежности, відчуття звязку, що його не можна формулювати та що відбувається десь глибоко під поверхнею. Ця іраціональна, так-би мовити, музична взаємна залежність і утворює зміцнену, але разом з тим і рухливу конструкцію, через що фільм усе-ж досягає певних обрисів.

Цими й подібними ідеями я керувався, коли писав сценарія для мого фільму «Пригоди десятимаркового білета»...

Бела Баллаш

Повість українського письменника І. Нечуя-Левицького „Микола Джеря" втілено на екрані. Режисери М. Терещенко та Рона закінчили знимати великий фільм за цією повістю, що сценарій його написав М. Бажан. Артист Бучма, відомий виконавець ролів Тараса Шевченка та Тараса Трясила в фільмах тієї-ж назви, виконує тут також заголовну ролю. Актори Ляров, Капка, Осташевський, Токарська—дали життьові й правдиві образи чи то пана, чи то рибалок, чи то бурлак, цих бунтарів і повстанців проти панського гніту, що їх породила кріпацька Україна. Проф. В. Кричевський художньо оформлював цю картину.

З рідної Вербівки тікає од лютого свого пана Микола Джеря, старих батьків і жінку молоду залишивши. На цукроварні, де почав був він працювати, розшукує його пан, так що доводиться Миколі на степи Херсонські, а потім і далі, аж на Басарабію, до Дністра тікати, шукаючи щастя і волі. Там, у рибальській ватазі працює Микола. Але й сюди сягає хижа панська рука. Постановив пан—чого-б це не коштувало—впіймати бунтаря та баламуту. Не сила Миколи боротися проти пана свого, що зо спиною його стоїть цілий державний апарат, зграя поліціянтів і урядників. Впіймали Миколу. Закутого в кайдани везуть його до рідної Вербівки. Такий зміст фільму.

ШЛЯХИ Й РОЗДОРІЖЖЯ

Кіно-виробництво на Україні велетенськими кроками йде вперед і темпом свого розвитку починає перемагати инші галузи мистецтва. Тепер кіно індустріялізоване цілковито. Чим швидкіший темп його розвитку, тим більш воно удосконалюється з художнього боку. В звязку з цим воно стає перед потребою змінювати форми й методи своєї роботи. Єдиний ворог розвитку кіно—це старі традиції, які рішуче треба відкинути, як непотрібний мотлох. Що кіно удосконалюється що-до організованости й художности продукції, доводить нам такий факт: 23 року фільм «Поміщик» розцінювався як боєвик, а вже 26 року «Укразію» оцінюють, як картину пересічної вартости. Що-ж до терміну постановки, то треба зазначити, що на постановку «Укразії» 24-го року затрачено 10 місяців, а тепер «Укразію» можна поставити за 4 місяці. Якщо 24 року ВУФКУ випускало 4—6 фільмів на рік, то зараз випуск становить 30 фільмів, а на майбутнє ВУФКУ розплановує свою роботу так, щоб щотижнево випускати новий фільм.

Складні організаційні, грошові та технічні питання українського кіно-виробництва на сьогодні розвязано. Намічено вірного напряму що-до національних завдань кіно й художнього оформлення фільму. І от ніби все гаразд. А разом з тим, коли глибоко проаналізувати процес виробництва, то сьогодні кіноіндустрія України стоїть перед трьома нерозвязаними питаннями: це сценарій, режисер, актор.

Ці питання остільки важливі, що вони загрожують серйозно загальмувати темп розвитку кіно.

Безумовно відразу розвязати ці питання неможливо, бо вони дуже складні, але все-ж треба не гаючи часу відшукати практичні методи що до їхнього розвязання.

Так от за порядком:

Перше—це сценарії, що на сьогодні не задовольняють ні з боку кількости, ні з боку якости. На мою думку, всі теоретичні суперечки з приводу шляхів сценарія, до цього часу не дали практичного наслідку, бо нема жодного фільму, якого було-б поставлено цілком за сценарієм автора. Всі вони далекі від сценарія. Кожен сценарій в процесі виробництва терпить зміни що до композиції й трактування. А тому треба залишити теоретичні суперечки і взятися до практичного вирішення про форми сценарія, про те, де його виготовують, яким шляхом, і про те, коли він, нарешті, матиме залізний вигляд, бо повз жодного фільму не можна пройти, не помітивши значних хиб сценарної творчости.

Друге—режисура. 1923 року режисерів на Україні було 2—Чардинін та Гардин. Зараз їх 14, але з цих 14 можна покластися лише на 4—5 режисерів, а решта ще себе не виявила. Збільшення режисерів за останні 2 роки свідчить про поширення роботи, що в свою чергу знову вимагатиме збільшення кількости режисерів на наступний рік. Та де їх взяти? Як виховувати режисера? За період з 1923 року через ВУФКУ пройшло 40 режисерів, а лишилося з них лише 4—5. Цей факт ставить нас перед небезпекою й надалі лишитися без потрібної кількости режисерів, що безумовно гальмуватиме кіно-виробництво. А тому треба намітити правильні заходи що до виховання нашої режисури. Кіно-технікум дасть нам різних фахівців, але не режисерів. А тому треба вишукати другий шлях, який лежав-би через саме виробництво.



Кадр з картини «Микола Джеря»

Третє—актори. До цього часу ні українська, ні союзна кінематографія не має жодного актора. А через виробництво їх пройшло тисячі. На сьогодні кіно-організації беруть курс на психологічний фільм. Хто-ж його творитиме, коли нема актора? І що ще більш ускладнює справу з актором, так це невірність методи, за якою треба вишукувати й виховувати актора. Останній період роботи довів, яким небезпечним є актор театру в кіно: він небезпечніший навіть од звичайного типажу. А як-би ви знали, як наші режисери виховують актора! Лише де-хто з режисерів дає актору прочитати сценарій. Найчастіше буває так, що режисер знайшов актора, загрімував його, поставив під апарат і кричить у рупор: очі під лоба! Роби те-то й те! Рухайся! Повернися спиною! Операторе, знимай!

Така метода виховання актора не тільки не придатна, але й шкідлива: так ми пропустимо крізь виробництво не одну тисячу акторів, і все-ж таки актора не знайдемо. А без нього жодний курс на будь-який фільм не стане життьовим. Треба серйозно поставитись до справи виховання акторів.

Зазначені три моменти вимагають детальної розробки питання й доброї поради.

П. Нечес







«Тарас Трясило». Вгорі: козак Іван після бійки з татарами. Іван —арт. Капралов. Внизу: дочка магнатова спочиває—арт. Барська. Панські гайдуки впіймали Тараса Трясила. Тарас арт. А. Бучма

ПЕРЕСУВНЕ КІНО, ЧИ КІНО СТАЦІОНАРНЕ?

«Гоз—это навоз» (З стенограми 1-го з'їзду сільських кіно-механиків РСФРР).

Поміж ВУФКУ та Госкіно вже давно існувало принципове розходження що до питання про сільське кіно. У той час, як Наркомос РСФРР та Госкіно обстоювали думку, що для села пересувне кіно є найкраще, переважно типу «Гоз», ВУФКУ вважало за найдоцільніше організацію стаціонарних кіно для села по пунктах найбільше засолених. Не беручися до міркувань про те, яка система є краща, ми проте можемо, після трьохрічної перевірки апаратів «Гоз» на практиці, констатувати, що пересувні кіно нашої конструкції є цілком непридатні та що, аж до створення досконалішої системи пересувного кіно, єдиний реальний засіб просунути кіно на село є орієнтуватися на кіно стаціонарне.

Ми маємо багато відгуків з усіх кінців РСФРР про працю апарату «Гоз», що їх складено в Совкіно. Відгуки ці остільки цікаві, що з ними варто познайомити широкі кола робітників, що цікавляться сільським кіно.

Ціла низка кооперативних, професійних, політосвітніх та сільських організацій, через свої сповіщення, рішуче засудила апарат «Гоз». Найгостріше це негативне відношення сільських кіно-робітників до апарата «Гоз» зформулював Перший З'їзд сільських кіно-механиків: «Гоз—это все равно, что навоз». (Стенограма з'їзду).

Усі відгуки підкреслюють надміру часте попсування частин апарату «Гоз». Особливо багато незадоволень викликають динамо-приводи останньої конструкції (з колекторами): в одній губерні, з усіх 27 динамо-приводів, протягом 1 місяця пройшло через базу для полагодження 42 динами, себто майже кожна динама псується двічі на місяць. Трохи краще стоїть справа, коли вживають динаму з магнетом. Але й це динама має такі хиби, що з них де-які треба розглядати не тільки як технічну недосконалість, але й як неприпустиме недбальство у виконанні своїх обов'язків ленінградського заводу, що випускає апарати «Гоз»: розрахунок вителок та прорізів обмоток якоря очевидно випадковий: маємо від 120 до 180 вителок; проріз привода від 0,5 м.м. до 1,0 м.м. Підчас роботи помітне велике нагрівання якоря й розмагнечування; якорі кепсько збалансовано й підчас дальшої роботи якір б'є.



„Кіра Кіраліна". — Артист театру ім. Франка — Ватуля в цьому фільмі грає ролю Ставро, чоловіка Кіри

Швидке попсовання трапляється ще частіше, коли працює електро-магнетна динама. Колектори погано сидять на осі й часто-густо розхитуються.

Головна хиба акумуляторів, це—шкляні банки, що б'ються в дорозі, та їхня величезна вага до $2^1/_2$—3 пудів. Крім того вони вимагають частої зарядки (після кожних 6 сеансів).

У проєкторі—також недбале вироблення частин, неуважна зборка, відсутність нормалізації та кепська якість матеріялу.

Місця особливо скаржаться на незручність крутити в-ручну ручку. Для одного сеансу треба мати 6 робітників, бо ця робота швидко стомлює, а тому для неї не легко й людей підшукати. Важко перерахувати всі хиби в апараті, що їх зазначають сповіщення з місць.

«Під час демонстрації проєктор перестає крутити бобину, плівка хаотично складається й ломається»,— пише Центросоюз.

«Світло, що його дають лямпи, слабке, за хутчішого кружляння динами лямпи перегорають», сповіщає Райполітос і т. д. і т. п.

Доповідь Совкіно, відзначаючи кепську якість продукції апаратів «Гоз», вважає, що з конструкцією проєктору можна-б було миритися, за умови усунення таких технічних хиб: 1) підойми (хвіст) для намотування та змотування фільму надто довгі, а тому збільшується двигтіння всього апарату, через що розгвинчуються гвинти кріплення головки. 2) Підойма, що направляє фільм, при старій перфорації, дере плівку. 3) Виправляючи «рямку» на ходу, обривається перфорація. 4) Прижимні рямки кепсько пружинять, регулювання тиску незручне. 5) Пружина защілки (дверці) зіскакує й дверці її защімлюють. 6) Рефлектор та лямпа швидко розцентруються.

Відгуки з місць скаржаться на непридатність апарату «Гоз» та на дефіцитність його, і як каже лист з Уралу,—«Великі сільські місцевості Уральської округи не задовольняють апарати «Гоз» і вони готуються до відкриття стаціонарних кіно».

Цілком очевидно, що далеко раціональніше та доцільніше було-б рішуче орієнтуватися на стаціонарне кіно на селі.

А. Альф

КУЛЬТУР-ФІЛЬМ

В СРСР кіно повинно відіграти величезну ролю в справі культурної освіти 130 міл. маси робітників та селян.

(Сталін)



Всіма визнано, що кіно є що-найактивнішим засобом масової агітації та пропаганди. Методи впливу кіно різноманітні. Досвід останніх років розвитку кінематографії дає можливість переконатися, що методи впливу через організовану демонстрацію реальної дійсности, життя, як воно є, найбільш переконують, найбільш підходять до наших радянських умов культурної освіти серед величезної малописьменної селянської маси.

Нашому селянинові треба знати, хто йому робить трактор, як його роблять, куди йде хліб, що його він продукує.

Робітник машинобудівельного заводу повинен бачити шахтаря, що дає його заводові потрібне паливо—вугілля. Шахтар повинен бачити селянина, що дає йому хліб. Трудящі СРСР повинні бачити і знати що скрізь і в инших країнах світу є такі-ж пролетарі, як і вони, і скрізь іде класова боротьба поміж робітництвом та буржуазією. Але різні трудящі живуть далеко й бачити один одного безпосередньо не можуть. Ось тут на допомогу приходить кіно, що не знає ніяких перепон ні в часі, ні в просторі. Воно вільне іде, куди хоче. Такий фільм, що показує життя, як воно є, без вигадок і прикрас, зветься культур-фільмом. Мета його не тільки розважати, але й бути зброєю науково-соціяльної пропаганди, організовувати свідомість трудящих, піднімати їх культурний рівень.



Значіння такого фільма для нас величезне. Ленін ще в січні 1922 р. вимагав, щоб в кіно-театрах, поруч із звичайними художніми драмами, ішли науково-популярні картини «із життя народів усіх країн».

Тепер уже ця його думка знайшла широкий відгомін серед нашої преси (загальної й спеціяльної), яка й переводить посилені кампанії за утворення радянського культур-фільма.

Отже загально визнане значіння культур-фільму неминуче повинно викликати широкий розвиток цієї галузі кіно-роботи в найближчий час. Основою практичного підходу до утворення культур-фільму є оформлення кіно-



„Ордер на арешт". Режисер Тасін кінчає на Ялтинській фабриці ставити цей фільм з часів горожанської війни за сценарієм Лазуріна. Головні ролі фільму виконують актори Варецька, Хайрі, Кутузов та инші. На фотографіях — кадри з картини

натурного матеріялу з обліком тієї авдиторії, що на неї буде розрахований той чи инший фільм. Такий облік має дуже велике значіння, бо в залежности від того, на яку авдиторію розраховується картина, треба підбирати та оформлювати і натурматеріял для фільму. Наш досвід і досвід західньої кінематографії дає нам три чітко окреслених типи культур-фільму.

1. Шкільний фільм, що призначається як підручник для шкіл всіх типів, для спеціяльних експериментальних та дослідчих інститутів, лабораторій то-що.

2. Науково-популярний—з розрахунком на широку масову авдиторію. Він веде не стільки учбову, скільки освітньо-культурну роботу.

3. Кіно-хроника. Це своєрідний тип газети, зорової інформації про останні події.

Не дивлячись на те, що натурний матеріял для всіх типів культур-фільму може бути той самий, кожен із цих типів має свої характерні особливості, свою фактурну установку, як ось: матеріял для шкільного фільму вимагає особливої системи, доцільности та послідовности, особливих методів, педагогічно обмиркованих і пристосованих для того чи иншого віку школярів та до діяпазону їх знаннів в тій чи иншій галузі.

Через це шкільно-учбовий фільм поділяється ще на два типи: на шкільний фільм, що є зоровим підручником по суспільствознавству, етнографії, фізиці, початковій математиці і т. д. в школах першого та другого ступня та в школах профтехнічних, і на науково-дослідчий фільм, що має більш спеціяльні завдання; демонстрування якогось спеціяльного процеса чи операції, наприклад: складної операції в медицині, будівництво і обчислення матеріялів в інженерії, деталі процесу фабричного виробництва і т. п.

Учбовий фільм повинен будуватись по типу серійного фільму. По кожній галузі знання треба утворювати цілу серію фільмів, що, розгалужуючись, повніше охопили-б ті чи инші питання.

В той час, як учбовий фільм охоплює одне питання, науково-популярний фільм повинен зачіпати цілу низку питань, що освітлюють чи то якесь явище природи, чи наукову галузь. Досвід останніх років довів що доцільніше такий сценарій показувати перед нашим масовим глядачем в соціяльно-побутовому розрізі.







Тема про горожанську війну — тема ризикована. Надто вже багато разів жували й пережовували її. Результати-ж такої „жвачки“ не були блискучі. Ходульні, вигадані, фальшовані люди, не життьові, „бутафорські“ трюки та пригоди—ось що заповняло гг. „Ордер на арешт“—спроба дати живу людину в революції, її психологію, її переживання.

На фотографіях — кадри з цієї картини

Утворюючи культур-фільм для села, треба мати оці, щоб він спирався з одного боку на весь ад селянина, а з другого—на всі ті конкретні пиння, що його безпосередньо цікавлять (сільське подарство, ветеринарія, кооперація то-що).

'епер перейдемо до останньої форми культур-філь—до кіно-хроніки, до кіно-інформації.

Слід зауважити, що кіно-хроніка була одним з ших способів кіно-роботи взагалі. Коли тільки вилась перша знимальна камера, то крім натурних імків, почали знимати ще й кіно-хроніку. Таким ном, кіно-хроніка—документальне знимання дійсисти—з першого свого кроку зробилась в руках ржуазії зброєю пропаганди капіталістичного ладу.

Сучасна екранна газета Заходу та Америки, буржуна кіно-хроніка, далеко пішла вперед в розумінні становки роботи та техніки виробництва. Вона може ти за приклад нам.

Якою-ж повинна бути наша радянська екранна зета?

Наша радянська екранна газета повинна стати ЭЛІТИЧНИМ ОРГАНОМ, що документально і правво відбиває події нашої дійсности. Крім цього, раянська кіно-хроніка повинна висунути на перший пан в своєму матеріялі—справжнього двигуна істоії—маси пролетарів та селян. Ми повинні фіксувати ашу революційну дійсність: колективізм, організоваість, наш новий побут, культурний зріст, наші недоачі й перемоги на внутрішньому та зовнішньому ронті. Противно буржуазній кіно-хроніці, суть якої полягає виключно в демонстрації бульварно-світових атракціонів та закриванні дійсности,—ми повинні будувати свою хроніку так, щоб вона була справжньою соціяльною екранною газетою, що відображає нашу революційну дійсність.

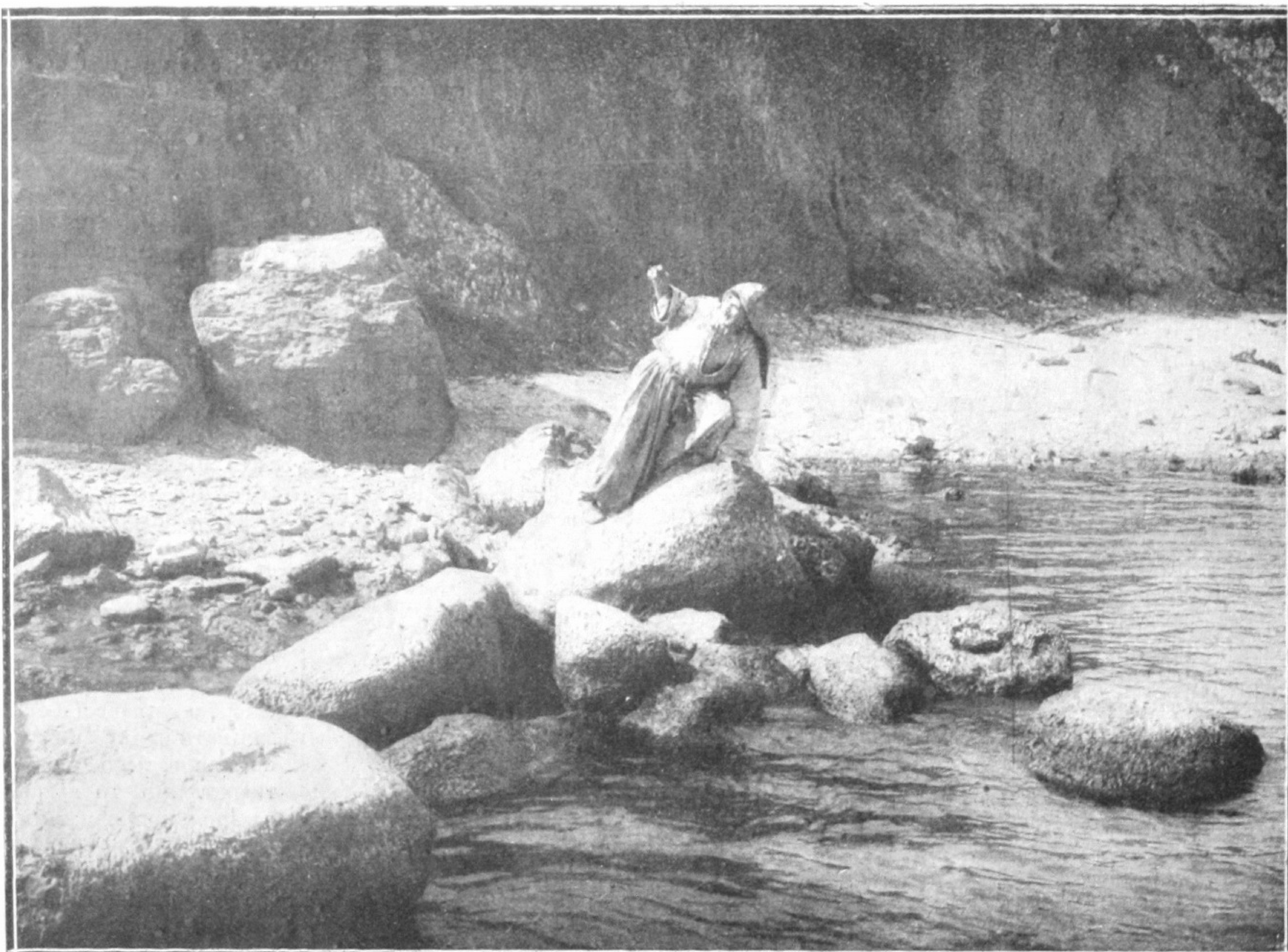
До цього часу наші кіно-організації переважно продукували так званий художній фільм, мало уваги звертаючи на культур-фільм, що був для них якоюсь малозначною і другорядною справою. Все лихо полягає в тому, що наші держустанови, які керують кінополітикою в умовах НЕП'и, вважають культур-фільм безприбутковою статтею прокату і через це не дають необхідних засобів на цю серйозну й необхідну для нас галузь кіно-роботи. Звичайно, такий стан не можна визнати за нормальний. Радянським кіно-організаціям треба серйозно подбати за культур-фільм. Треба організувати постійні кадри робітників, що знали-б і спеціялізувалися-б на виробництві кіно-фільмів такого гатунку.

Треба взятись за методичну розробку сценаріїв та планів постановок. Треба вжити заходів до доцільного планового прокату культур-фільма по всьому СРСР.

Інтерес до радянського фільму за кордоном з кожним днем збільшується, треба тільки уміти використати його, щоб просунути наш культур-фільм, нашу кіно-хроніку в маси пролетарів Заходу та Америки.

Адже-ж кінцева мета кіно—це утворити здоровий звязок між пролетарями всіх країн на ґрунті комуністичного світогляду.

Г. Затворницький



Кадр із фільму „Микола Джеря"

ПРО РОБОТУ НАД ФІЛЬМОМ „ТАРАС ШЕВЧЕНКО"

Статю цю написав відомий знавець українського мистецтва професор В. Кричевський, що тепер працює на одеській кіно-фабриці над художнім оформленням українських фільмів. За короткий час своєї праці на фабриці професор В. Кричевський художньо оформив чимало картин і в першу чергу великий фільм „Тарас Шевченко". Той надзвичайний і незрівняний успіх, який мав фільм „Тарас Шевченко", доводить, що широкі громадські кола України цікавляться кіноматографією і особливо нашим національним кіновиробництвом. Виходячи з цього ми й містимо статтю професора В. Кричевського про його роботу над фільмом „Тарас Шевченко".

Приступаючи до праці над фільмом „Ж и т т я і т в о р ч і с т ь Т а р а с а Ш е в ч е н к а", я постановив собі стати на рівень художньої, історічної й побутової правди.

Треба було поринути в економічний і етнографічний побут України за 100 літ назад.

З'ясувати собі ввесь соціяльно-економічний уклад життя кріпацької доби.

Панщина...

Неволя...

Для кріпака—не святочний побут, а буденний, повний важкої праці.

Жодних машин для помочі. Все — своїми руками: і хліб і хата, і одежа, і посуд, і начиння... і на себе, і на пана.

Спосіб сполучення —первобутний—на конях і волах.

Замість жвавого меткого купця і комісіонера — повільний чумак, що віз солі добуває кілька місяців.

Контраст між побутом селян-кріпаків та панів.

Ніякої поетізації побуту, але й ніякої фальші і безграмотного нехтування подробицями.

От завдання, яке я собі поставив.

Щоб досягти, по можливості, історичної достотности, треба було вишукати відповідний матеріял.

Для цього я почав студіювати не романтично-побутову літературу українську й не кустарні склади з мереживом і густою різьбою, — а історичні документи і побутові дані по архівах, бібліотеках, художньо-етнографічних музеях.

Коли я згодився стати до праці над фільмом—був уже травень—час експедицій.

Треба було зараз-же давати матеріял для експедицій. Гаяти його на старанну підготовку було ніколи.

Прийшлось користуватись раніш надбаними спостереженнями й опертись на свій досвід.

Випровадивши знімальну експедицію на Кавказ, я весь поринув у підготовчу роботу.

Що-дня я обходив базари, крамниці, ятки, вишукуючи селянську одіж та матерію.

Цілими днями рився по музеях, архівах, бібліотеках, книгарнях, букіністах.

Оглядав приватні збірки й колекції.

Крім Шевченкових малюнків етнографічного характеру, я обслідував картини, рисунки й фотографії Шевченкової доби для тіпажа, interieur'ів, вбрання і т. и.

З Одеси приїхав адміністратор Лугвенев і от почався гарячковий підготовчий період; купування справжніх меблів, одежі і побутових речей 18-го та 19-го віків.

Такі речі, які цілком уже зникли з сучасного побуту, було особливо трудно знайти. Але вони були необхідні по сценарію.

Я мусив їх знайти і знайшов.

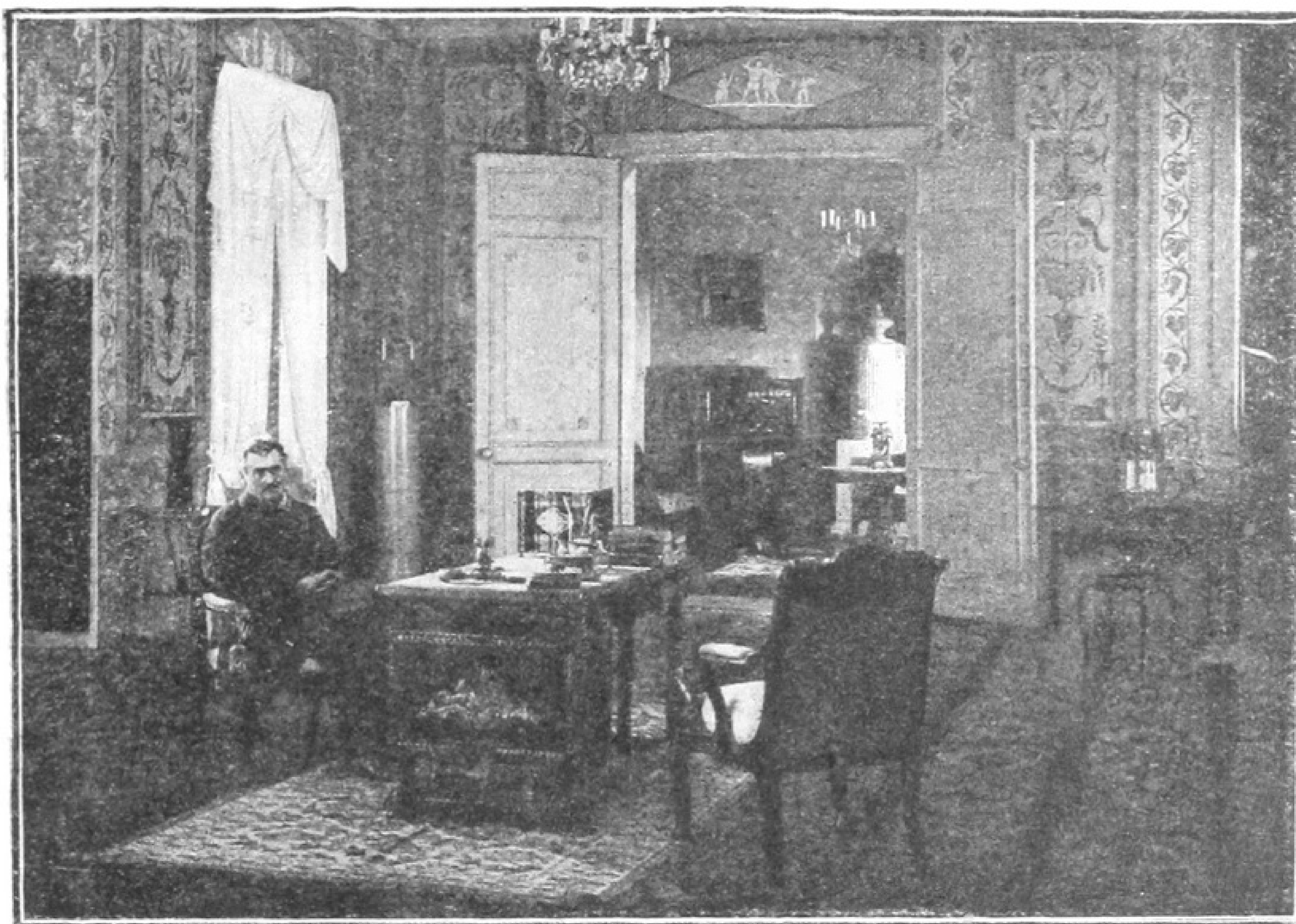
Так, чумацькі мажі ми дістали в етнографічному музеї Академії Наук, а старий майстер з під Радомисля зробив нам ще скілька таких-же для чумацької валки.

Стару бричку попівську найшли у каретника в Києві (від лаврських монахів).

Діліжанс 40-х років дістали в Броварах, де він стояв замкнутий на почтовій станції.

Зразок Міколаївських кандалів—в музеї Бупр'а (Київ). Тут-же в Бупрі нам і зробили 20 пар таких кандалів (для рекрутів).

Грошові асигнації (1819 і 1838 р.) я випадково надибав на базарі. Взимку, з дозволу Одеського Д. П. У., ми видрукували потрібну кількість їх (для Брюловського аукціону, для хабаря за рекрута і т. інше).



Один із наготовлених щоб знимати павільйонів до фільму „Тарас Шевченко". Сидить проф. В. Кричевський.

Форму „відпускної" грамоти відшукав мені в центральному архіві тов. Міяковський.

Потім екстренні експедиції літні за справжнім реквізитом і старою селянською одежою.

Під лютим сонцем і курявою, під буйними дощами тряслися ми на драбинчастому возі в надії вишукати потрібні нам речі.

Скрізь по селах приходилось з'ясовувати мету нашої подорожі і скрізь ми зустрічали зневір'я.

Видно було, що дядьки, слухаючи нас і потакуючи, думають: —„Щось тут не так! Оце ніби-то вам і справді потрібна ота свитка драна, що Марія під дитину стеле!"

— „Щось то ви друге виглядаєте, та не признаєтесь"! не хотіли нічого показувати та продавати.

Багато нам сприяли своєю прихильністю виконкоми. Що-ж до кооператорів, то наші надії на них не справдились, і вказівки, які вони нам давали—були ні до чого.

Дістали партію драних з вищереними зубами чобіт, потрібних мені по сценарію для школярів.

Тов. Лугвенів (адміністратор групи) неприхильно дивився і запевняв мене, що латання їх дорого обійдеться.

Я зауважив йому, що мені як раз такі драні шкарбани й потрібні.

Взимку, вже при павільйонних роботах, в момент зйомки, коли крупним планом мали йти ноги школярів в драних чоботях—всі школяри вистроїлись в чепурненько полатаних чобітках.

Уявіть собі здивовання моє і гнів режисера Чардиніна...

Виявилось, що тов. Лугвенев, очевидно зі страху перед дирекцією, потихеньку від мене віддав їх полатати, щоб я не знав.

І весь ефект чобітний пропав—завдяки цьому „усердію". Вернусь до експедиції. Нам пощастило.

Понапривозили ми такі речі, що їх не можна було внести в хату і ми склали їх в сарай, щоб потім віддати на селі одіпрати.

По музеях і архівах праця моя теж ішла повним ходом. Для панських костюмів я випадково дістав журнали мод 1818—1860 р. і звіряв їх з місцевими модами на літографіях з краєвидами Києва 40-х—50 років. Виявлялись деякі риси провінціялізму і особливі місцеві ознаки,—наприклад, довге волосся довгі запущені вуса у льокая.

З типажем діло ішло гаразд. Але деякі історичні персонажі, необхідні по сценарію, рішуче ховались од мене.

Так, портрета жандарського полковника Дубельта, який був начальн. III-го від. і допитував Шевченка, не було ні в музеях, ні в архивах, ні в спеціальних виданнях, і вже в серпні я знайшов його у проф. Макаренка в Києві.

Так саме було і з „мочемордою“ Закревським.

Проф. Щербаківський щойно на-весні купив у Ленінграді невідомий досі малюнок Шевченка—портрет Закревського.

Інтересна постать „мочеморди“—розжирілого пана в халаті і в шапочці з китичкою.

Фотографію будинку цього-ж Закревського (де по сценарію пиячать мочеморди) я випадково дістав од учителя під час експедиції до Пирятина.

Жандарську форму одежі мені розшукали у Ленінградських архівах т.т. Потоцький та Нелідов.

Праця моя ускладнялась тепер тим, що я мусив найти місцевість, подібну до Кирилівки і обов'язково з панським палацом, близько од залізниці.

Справа в тім, що весною експедиція ВУФКУ з Чардиніним і т. Бузьком виїздила до Кирилівки і повернулась з сумним висновком: ніяк не можна здіймати сцен з дитинства Шевченка на його батьківщині. Кирилівка розрослася і злилась з Моринцями. Могила, що біля неї заблудився малий Тарас, шукаючи залізних стовпів—опинилась тепер серед села і на ній збудовано хату. Село перетворилося в містечко, багато хат вкрито залізом Подвір'я Шевченка змінилось. Хата нова.

Простудіювавши в музеї кирилівські пейзажі (Дядченка) і фотографії, та порадившись з акад. Ефремовим і проф. Щербаківським, знавцями краю, ми рішили спинитися на м. Верховні на Сквирщині. Прекрасна хвиляста розлога місцевість. Ліси, гаї, ставок і річка... Цілі кутки стародавньої забудови. Палац, будований італійцем в 1812 році (витриманий ампір) в руках сельгос. комбіната. Старий панський маєток, що належав колись графам Ржевуським та Ганським і викликав захоплення Бальзака, жонатого з верховенською дідичкою Евеліною Ганською.

Експедиція з Кавказа перекинулась на Україну, і ми на початок жнив, з кошами повними одежі й реквізиту, з допоміжною бричкою й возами, з крикливим автомобілем, вторглись в сонне село. Тут в Верхівні—Кирилівці повинні були ми зняти багато сцен з дитинства Тараса, рекрутський набір, робота на панщині, сцени з повороту Тараса на батьківщину і багато инших.

Мені довелося їздить по околицях, вишукувати відповідні місця для епізодів, діставать гарні воли для чумаків, слідить за одежою артистів і доглядати на зйомках за оформленням побутових звичаїв.

Селянська одежа, пошита в майстернях, була, що називається, „з голки“: чиста, чепурна, новенька.

Натурщики, одягнені в ню, були-б театральними „пейзанами“, а не косарями й женцями з важкої панщини. Довелося спеціяльно обробляти одежу: бризкать водою, волочити по землі, викидати на сонце.

Почалися зйомки.

Бідаки селяни, що завдяки торішньому неврожаю, здорово голодували—старалися наперебій „попасти в артисти“. Ще до сходу сонця їх юрби тинялись під костюмерною, змішуючись з артистами, навербованими нами в Київському Сиробмисі.

Між цими селянами особливо виділився цікавий дід восьмидесятилітній, чепкий і жвавий Мусій Джура, взятий режисером на ролю Тарасового діда. Він ще пам'ятав, як недолітком за панщини сам ходив за матір робити.

Він не грав, а жив і почував по сценарію. Потім ми його возили до Одеси закінчувати ролю в хаті. Цей дід, що ніколи не виїздив з Верховні, живо пристосувався до культурного життя. Їздив по залізниці, на авто, на трамваю, грав в павільйонах під юпітерами і ніде не виявляв ні розгубленості, ні здивовання.

Почалися жнива.

Заснували по селі панські прикащики в високих кашкетах і особливих жилетах кріпацького крою (по Мартиновичу), по викройці, зробленій мені дідом-кравцем з-під Золотоноші (село Білоусівка).

Піп і попадя—за музейними портретами, жінки в старосвітських очіпках і плахтах, дядьки в штанях, з широкою матнею і в сорочках.

Дядькам дуже вподобалась одежа—„саме для жнив! Вільно в полі робити з широкими рукавами, ніж в теперішньому вузькому“.

З чумацькою валкою було особливо багато мороки. Сонця не було видно. Переодягані чумаками дядьки з волами сиділи вже другу добу й лаялись.

Вдома кипіла робота і їх пекла нетерплячка скоріше вернутися на жнива, а тут не пускають! Небо хмарилось, і т. Завелев—оператор, рішуче заявляє, що знимати не можна.

Великі важкі воли, запрягані в незграбні мажі, кремезні дядьки в довгих чумацьких кереях—все це розташувалось на вузькій уличці в повній „боєвій готовности“.

Нарешті—сонце!..

Дядьки підбадьорились.

Вася Людвінський—малий Тарас, перестав пустувати.

Помрежі заметушились, встановлюючи цеп.

Чумацька валка посунулась на зустріч з малим Тарасом. Апарат метр за метром зафіксовує дію.

В Київі мали пройти сцени з приїздом Шевченка на Україну, з похоронами і т. д.

Тепер мені уже доводилось повсякчас пильно слідкувати, щоб ні одна дрібниця з сучасного життя—ні вивіска, ні електричний лихтар, ні провода, ні нова будова, ніщо під час зйомки не вийшло в поле кадра і не зіпсувало картини.

В сцені повороту Шевченка з Петербургу—діліжанс повинен був спинитися перед поштовою станцією. Взятий нами в Броварах старинний діліжанс був занадто обдертий і дощами злитий. Треба було, не змиваючи слідів потертости, надати йому вигляд гідного вжитку: підправити її підфарбувати де-не-де.

Дістали з Сорабіса художників, яким я пояснив, що саме треба підмалювати.

Уявіть собі мій жах, коли я, навідавшись потім до діліжанса, побачив його матово-чорним, цілком замальованим. І колеса й шпиці, що повинні були з далекої дороги вкритись курявою, і навіть мідна ручка од дверець,—все було рів-



нелько замальовано чорною фарбою. Треба було найняти нових робітників, щоб змити ці сліди „усердія не по разуму“.

Зюри на діліжанс мы навантажили старовинні чемодани. Перед будником почти, що зберігся без зміни від 40-х років, не було в часи Тараса брукованої дороги, і ми засипали брук піском.

Проводів зняти нам не позволили і ми, на жаль, не змогли зняти почтову станцію цілком, а обмежились тільки ганком її.

В сцені з виносом труни Шевченка з церкви Різдва на Подолі довелось набратися немало клопоту. Сама церква лишилась без архитектурних змін. Тільки середні двері, через які треба було виносити труну, давно були забиті, закладені і з середини заставлені іконами. Прийшлось за день до зйомки розмурувать їх.

Зранку почалась зйомка.

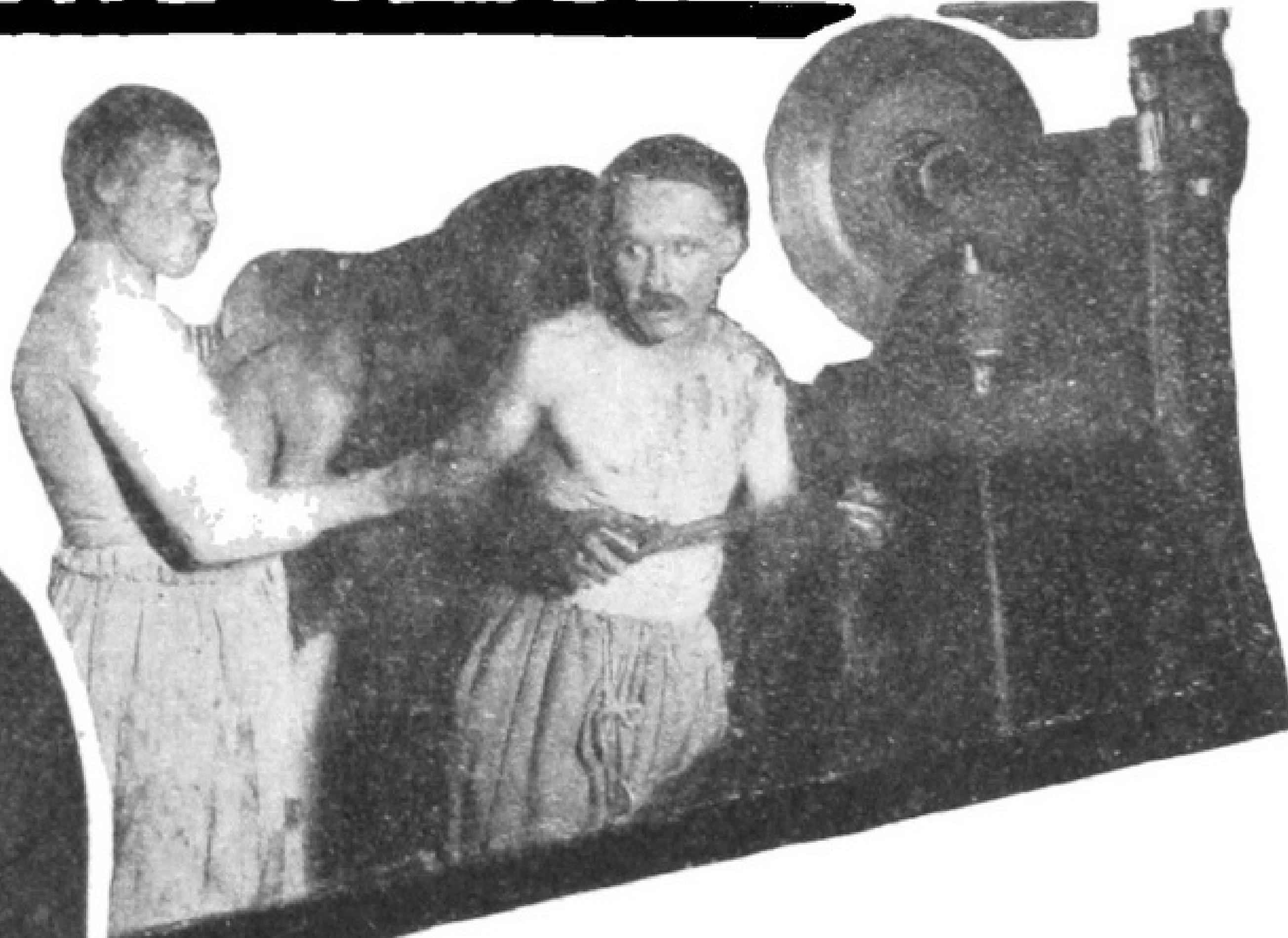
На руках студентів Шевченкова труна.

Чоловік 500 натурщиків, одягнутих в костюми 60-х рок. Приятелі поета—Лазаревський, Честахівський, родичі, прихильники, діти, хор і... поліція та кінні жандарми...

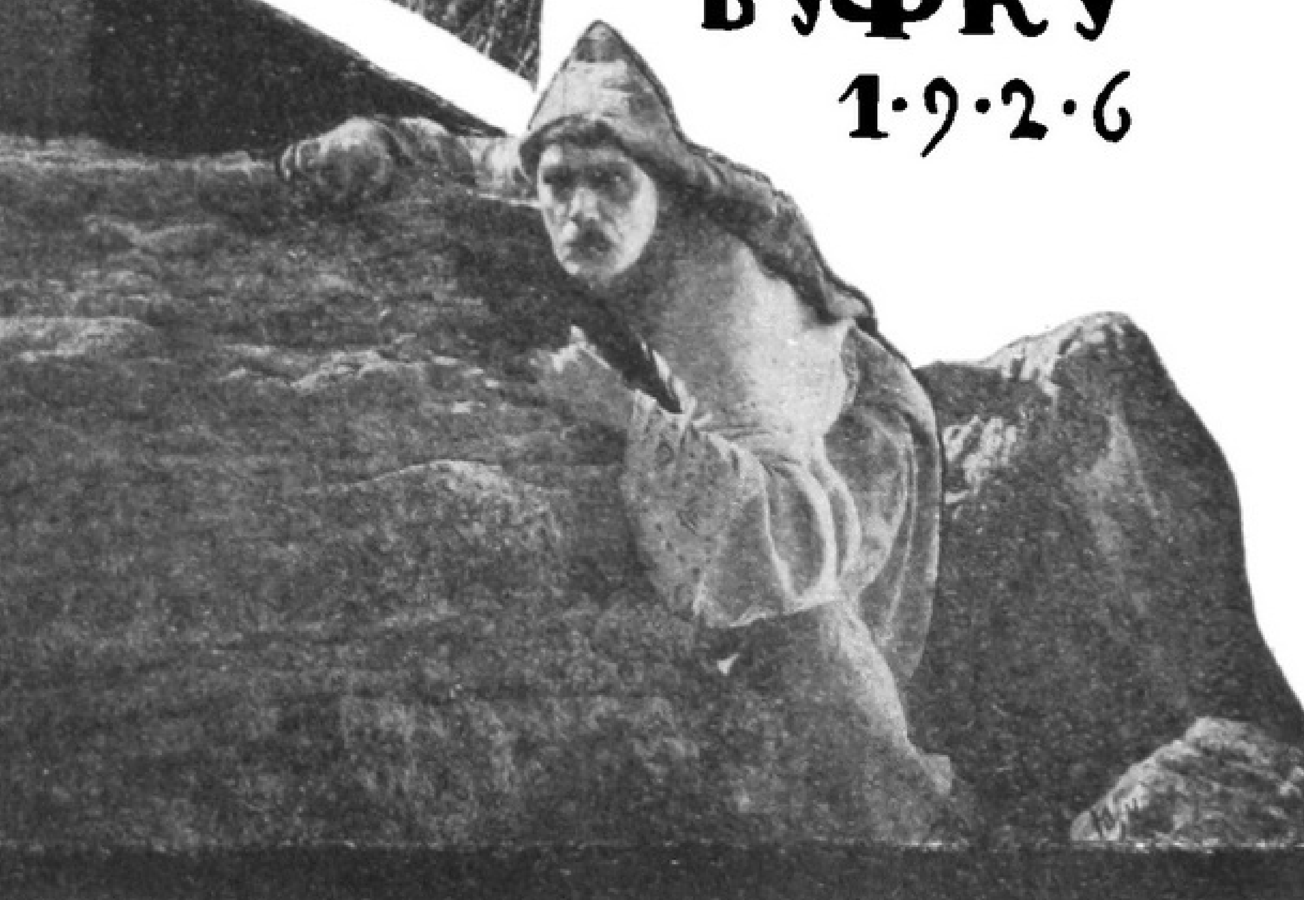
Все це запрудило вулицю перед старою церквою. Трамвайний рух припинено. Почалася неприємна метушня.

Знизу і зверху напірали трамвaї, візники, публіка. Зацікавлена публіка нікого не слухала, змішувалась з костюмірованими натурщиками і лізла просто на апарат. На щастя в форму поліції й жандармів були одягнуті міліціонери. Вони, нарешті, примусили публіку слухатися і навели порядок

ДЖЕРЯ



ВИРОБНИЦТВО ВУФКУ 1·9·2·6



Ю.К

Для сцени зустрічі киянами труни з тілом Тараса за Дніпром, всю цю переодягнуту трупу чоловіка в 500 треба було перекинути на той бік Дніпра на Чернигівщину. Ні трамваїв, ні авто, ні човнів не вистачало. З великими трудношами нарешті перебралися до місця, де я впорядив чернигівську заставу, поставивши пасастого шлагбаума з вартовим москалем. Погода була неможлива. То дощ, то сонце. Нарешті ринула злива. Жінки в рясних довгих убраннях, мущини в сюртуках і ціліндрах або шляпах, поліцаї, всі обмокли, задрипались, чоботи порозкисали. Порозбігались ховатись од зливи хто куди міг.

Для сцен з могилою Шевченка ми найшли місце біля Лаври, на одкосах. Робити зйомки на самій могилі поета під Каневом не можна було, бо могила перероблена по новому, і замісць хреста стоїть новий пам'ятник. Ми відшукали відповідне місце: той же схил, як і на могилі під Канівом, той-же задніпрянський краєвид. Насипали могилу. Але по той бік Дніпра, якраз на фоні задніпрянського пейзажу, стояв док з підємними кранами. Весь дикий, блідий пейзаж характерного Лівобережжя псувався. Док треба було усунути і за це взявся Лугвенев. На моменти зйомок док було одведено далеко вбік—до Цепного мосту.

Хрест на могилу ми точно зкопіювали по фотографії і за зламками старого хреста Шевченкового (в муз. ім. Шевченка).

В павільйонних роботах я весь час пам'ятав, що все несправжнє в історичному фільмі завжди бреше і примушує відчувати брехню. В фільмі „Тарас Шевченко“, де дія звязана з певними історичними місцями і особами, в умовинах побуту близької нам доби—особливо треба було остерегатись ляпсусів.

Оформлення павільйонів повинно бути просте—без фальшивих конструкцій, відповідати духу того часу з передачею всіх типових відтінків стилю.

Точно продуманий реквізит, по можливості справжній (автентичність завжди має свою ціну).

Для цього я брав меблі і реквізит, коли можна було, по музеях, купував у антікварів. Коли треба було—копіював музейні зразки, або робив по рисунках з картин. Павільйонів по сценарію треба було багато: кімнат, коридорів, куточків і т. д. щось коло 60-ти.

Деякі з них імітували казенні історичні кімнати: тюремну камеру, корідор і канцелярію Петропавлівської фортеці, канцелярію і казарму в Орську, майстерні Петербурзької Акад. Мистецтв, кімнати Шевченка в Акад. Мист. і т. д. Селянських хат було не багато: хата батьків Шевченка, дяківська хата й школа, хата, де малий Тарас читає над мерцем, хата маляра. Панських кімнат багато: Енгельгардта (в Вільні, в Петербурзі, на селі) Якобі, Квітки, Гребінки, Закревського, Гулака, Брюсова, Венеціянсва, губернатора Фундуклея, майстерня Шіряєва (Петербург), мастерня Шевченка і т. д.

Крім цього будинок школи, де жив дяк, сільська дзвіниця і частина церкви Василя Блаженного в Москві.

Хату Тарасових батьків, дяківську й инші я будував по відомим мені старим зразкам і матеріялам, взятим з різних музеїв.

Прості хати я особливо старанно деталізував. Стіни обробляв так, щоб вони були вимащені глиною і почувався зруб, а не дихт. Дерево на лавах, дверях, миснику, вікнах я спеціяльно обробив під старе, многолітнє, а не крашене, як досі робили для кіно.

В добу Шевченка доживав свій вік стиль Empire з його спокійними, суховатими лініями.

Його я й уживав здебільшого, надаючи йому де треба відтінків українського провінціялізму, користуючись фотографіями старих панських маєтків. Так для спальні Енгельгардта я використав interieur в строгому empire Строгановського будинку з села Хотінь, Сумського повіту на Харківщині. Для Віленського будинку Енгельгардта, маючи на увазі, що в старому небагатому місті переважно були або безстільні, або ренесансові будинки—я вжив ренесансу і в архітектурі і в меблях, які дістав в одеському музею.

Для кімнат старого Енгельгардта на селі я вжив змішаний стіль невловимого переходу від ренесансу до empire, пам'ятаючи, що тут і архітектура і реквізит могли бути давнішого стілю, а не новішого. Тут я використав архітектуру Козелецького будинку Розумовського (середина 18-го віку). Мебель—ранній empire. Килими справжні (муз. Акад. Наук); один датований 1812 р., другий 18-го віку. Портрети, люстри, книжки, чорнильні прибори, піч в ніші кахляна і т. д—все одповідало стілю й добі.

Так робився „Тарас Шевченко“.

Проф. В. Кричевський

ДБАТИ ЗА

У своїй замітці „Нове районування" в 8-му числі журналу „Кіно" т. Криворучко зачепив де-кілька питань, частина яких вимагає практичних порад і пропозицій. Де-які з цих питань потрібують більшої виразности й чіткости, а де-яких не можна заперечувати. Почнемо з останніх. Цілком правдиво, що темп розвитку нашої кіно-театральної діяльности, поширення низки кіно-театрів цілком залежатиме від темпу загального розвитку й поліпшення економічного та культурного стану нашої країни. На сьогодні ці передумови ми вже маємо, а тому перед обласним відділом повстали нові завдання, що їх т. Криворучко не зовсім виразно формулює.

Тов. Криворучко зазначає: Обласний відділ має розвязати кардинальне питання, тоб-то питання про поширення провінціяльної мережі кіно-театрів по містечках, колоніях та райцентрах. Той факт, що з провінції що місяця надходять заяви про відкриття екранів, свідчить, що там прийшли до висновку про необхідність улаштовувати кіно, але через те, що не всі здатні на власну ініціятиву, то „Обласний відділ мусить так чи инакше сприяти виникненню цієї ініціятиви". Таке невиразне формулювання завдань є наслідком не виразного уявлення про сьогоднішній стан. Як що т. Криворучко погодиться (а він не може не погодитися) з нашим визначенням тих чинників, що тягнуть на буксирі справу з боку Обласного відділу, якій тов. Криворучка надає такої ваги, займатиме другорядне місце. Безперечно, всякий почин вимагає ініціятиви. Навіть для того, щоб піти до кіно й купити квитка, треба почувати в цьому потребу й мати не порожню кишеню.

Крім того, тов. Криворучко сам признається, що в справі поширення низки кіно-театрів Обласний відділ нічого не зробив, хоча за термін жовтень 25 року—липень 26 року ми маємо 540 нових екранів. Але хай тов. Криво-



„СВІЖИЙ ВІТЕР"

Сценарий Заца і Реснікова.

Режисер Стабавий,

Оператор Демуцький.

Участь беруть артисти Таут—Корсо, Брайнін, Рудаков. Кучинський та инші.

Узбережжя Чорного моря, маленьке рибальське селище, де живе отаман рибальської артілі Шкода з дочкою своєю Катрею.

Тяжкою працею зароблені гроші, вловлена риба,—всі заробітки рибалок ідуть до кишені крамаря Спірки, що обплутав своїм павутинням все селище. Але й цього йому за мало. З контрабанди, з цього темного діла темних чорноморських ночей має він іще зиску. „Однокий"—його помічник і його права рука.

Так і животіло-б селище, коли-б не „братішка"—молодий воєнмор, що тільки повернувся з флоти. Не стерпів він таких „порядків" і, склавши спілку зі Шкодою, що до дочки його давно вже тягло молодого „братішку", вірішає він викрити Спірю, ліквідувати зграю контрабандистів.

„Цього баламуту треба знищити"—каже Спірка Однокому. І от одного ранку хвилі морські прибивають до берега трупа... сина Спірки, Льоньки, що посварився був із батьком і пішов працювати до Шкоди. Спірка—в одчаї, але Однокий хитро посміхався. Він заневняв Спірю, що це помилка, але насправді, боючись, що Льонька їх викриє, сам вирішив цього ворога позбутися. Тепер черга за „братішкою". Навіщо оповідати, що було далі? Читачі зможуть самі побачити все на екрані. Це фільм барвистий і свіжий фільм, що не хитромудро й щиро оповідає нам про соковитий побут чорноморських рибалок, притягне глядачів. Він на це заслуговує. На фотографіях—Катька (арт. Таут-Корсо), „Однокий" (арт. Брайнінг Спіря).

КІНО-ТЕАТР!

ручка не думає, що бездіяльність обласного відділу не відбилася на справі. Відбилася, й досить кепсько, бо за цих самих 10 місяців, за які відкрилося 540 нових екранів, закрилося 238. З приводу цього можна сміливо сказати, що це сталося лише тому, що обласні відділи звертали на них дуже мало уваги.

Потім цілком незрозуміло, як собі мислить тов. Криворучко про відкриття кіно-театрів по тих містечках та райцентрах, де їх зараз немає. Не думаю, що т. Криворучко гадає улаштувати по таких місцях гастрольні к/т, що безпосередньо залежали-б від обласного відділу. Але які-ж тоді инші методи переведення в життя завдання, що їх він ставить перед обласним відділом, відносно поширення низки кіно-театрів. Треба виразно сформулювати становище:

1) Низка кіно поширюється для її розвитку ми маємо всі передумови.

2) Поширення кіно-сітки матиме инший напрямок, ніж той, що його намітив обласний відділ: кіно виникатиме там де будуть потрібні передумови.

3) За вихідний пункт буде ініціятива окремих осіб, чи обласного відділу, а зростання й зміцнення громадських, професійних та партійних організацій на місцях, тоб-то що ми маємо й тепер.

Звідси виходить, що перед обласним відділом стоять такі завдання: постійно зважати на наявність цих елементів, використовуючи всі чинники розвитку, всебічно сприяючи розвиткові і скеровуючи його на правдивий шлях.

Взагалі в своїй щоденній роботі не треба дивитись на себе, як на монополіста що до споживача, а розглядати себе яко радянського ставленика для обслуговування споживача.

Всі ці заходи сприятимуть зміцненню низки к/т, що виникають на місцях, а також сприятимуть розростанню всієї сітки. Але треба зазначити, що всіх цих заходів можна буде вжити лише тоді, коли обласний відділ буде охоплювати меншу територію. Це ВУФКУ й зробило, організувавши два нових обласних відділи: Винницький та Ніжинський.

Соловей







„БЕНЯ КРИК“

Сценарій—Бабеля.
Режисер—Вільнер.
Оператор—Калюжний.
Художник—Байзенгерц.

Стара царська Росія на Одеській фабриці ВУФКУ. Король Одеських бандитів—Беня Крик справляє гучне весілля своїй сестрі. А в цей час поліція готується до арешту Бені Крика. Та не так легко заарештувати Беню: до його послуг ціла банда, що головами накладе, аби врятувати Беню, свого некоронованого короля. І от, щоб поліції була якась робота, Беня наказує бандитам підпалити участок. Не до арештів тоді поліції... І знов гуляє банда Беніна по Одесі. Це в передреволюційний час. Нарешті—Революція. Беня зрозумів її значіння по своєму: ще краще грабувати. І біга слідом за Бенью міліція, ловить його, а він як вітер: то тут шугне, то там шугне і знов тихо.

Не може нічого подіяти з ним і більшовик Собков.

Беня не розуміє більшовиків... Він сам вважав себе за більшовика і навіть утворив з своєї банди „ревполк“, головним завданням і призначенням якого було грабувати населення.

Дні минали. Минали місяці... Собков давно вже на фронті. Собков не раз уже водив свій полк на бій проти ворогів пролетаріяту. А Беня Крик грабує, як грабував. Нарешті одного дня Собков одержує наказ: „обезброїти частини Крика.“ Завдання дуже відповідальне... І не штука прийти з полком і після кровової різанини обезброїти банду, а штука прийти одному й перемогти банду, не проливши ні краплини крові, так, як це зробив Собков.

На фотографіях—дієві особи фільму: Кочетков—помічник Собкова, Тартаковський—одеський спекулянт, молода циганка—вірне коханя Бені Крика

ІСТОРІЯ ПРО ФОТО-КІНО КОНТИНГЕНТ

(Розподіл на 1925—1926 та 1927 р.р.).

2-го квітня 1926 року Ліцензійною Нарадою при Наркомторзі СРСР (прот. № 11 § 4) загальний річний контінгент закордонного імпорту фото-кіно матеріялів у 1926—1927 р. визначено в сумі 2.600.000 крб. і розподілено поміж Союзних Республік так:

по РСФР	1.508.000	карб.,	або	58%
„ УСРР	650.000	„	„	25%
„ ЗСФРР	247.000	„	„	9,5%
„ БСРР	97.500	„	„	3,75%
„ УзбСРР	58.500	„	„	2,25%
„ Туркм. СРР	39.000	„	„	1,5%
Разом	2.600.000	карб.,	або	100%

За підставу на такий розподіл правили матеріяли та відомості, подані Союзними республіками до НКТоргу ще до початку поточного операційного року.

Акційне Т-во „Совкіно" заперечувало постанову Ліцензійної Наради в РПО, клопоталося за скасування постанови Ліцензійної Наради й за перерозподіл фото-кіно контінгенту, при чому для РСФРР вимагало не менш, як 70% з загального Союзного контінгенту.

В наслідок заперечення Акційним Т-вом Совкіно першого розподілу фото-кіно контінгенту, Економічна Нарада РСФРР (що до неї це питання було передано на перегляд в РПО), грунтуючись виключно на матеріялах Акц. Т-ва Совкіно, в засіданні своїм ухвалило постанову, що змінює постанову Ліцензійної Наради, згідно з проханням Совкіно

Для РСФРР—70%, а решта, 30% контінгенту призначено до розподілу поміж останніх Союзних республік: УСРР, БСРР, ЗСФРР, ТуркмСРР.



«Свіжий вітер»—фільм про побут рибалок Чорного моря, фільм про молодість, про вітер і про сонце. Молодий і свіжий фільм. Режисер Стабовий закінчив ставити його на Одеській фабриці. Арт. Таут-Корсо грає в ньому ролю Катьки, дочки отамана рибальської артіли

З цих 30% контігенту—для УСРР, за проектом Совкіно, припадає найбільше 15—16%.

Матеріяли-ж, що були подані до Ліцензійної Наради для першої розверстки, мали значно більшу точність, аніж тенденційні відомості Совкіно.

Совкіно, напевне, надало для розгляду матеріял оброблений вигідніше для себе. Та це й видно з статистичних даних про кіно-виробництво союзних кіноорганізацій.

З мотивування постанови Економічної Наради РСФРР від 7-го серпня ц. р. вбачаємо, що питому вагу республіканської фото-кіно справи було встановлено на підставі даних по виробництву, прокату та розміру кіно-мережі. Потрібно зробити таку, цілком точну, аналізу кіно-виробництва та кіно-прокатної справи по окремих союзних республіках і на підставі цієї аналізи встановити питому вагу кіно-індустрії. Подані нижче цифрові дані по РСФРР включатимуть відомості по всіх кіно-виробничих організаціях республіки: Госкіно, Пролеткіно, Севзапкіно, Межрабпом-Русь.

1. Кіно-виробництво.

а) Продукція 1924—1925 р.

Випущено картин 1924—1925 року

по ТуркмСРР	0
„ УзбСРР	0
„ БСРР	0
„ ЗСФРР	6—10,2%
„ УСРР	12—20,3%
„ РСФРР	41—69,5%
Разом:	59, фільмів.

б) Продукція 1-го півріччя 1925—26 р.

Випуск картин по ТуркмСРР	0		
„ „ „ УзбСРР	0		
„ „ „ БСРР	1,	або	1,75%
„ „ „ ЗСФРР	6,	„	10,5%
„ „ „ УСРР	16,	„	28,1%
„ „ „ РСФРР	34,	„	59,65%
Разом	57,		

в) Продукція 2-го півріччя 1925—26 р.

Гадають випустити картин, згідно з виробничим планом:

По УзбСРР	2,	або	6,4%
„ БСРР	2,	„	6,4%
„ ЗСФРР	3,	„	9,6%
„ УСРР	12,	„	38,8%
„ РСФРР	12,	„	88,8%
Разом	31, фільм.		

Малий випуск картин по РСФРР пояснюється закриттям багатьох кіно-фабрик та ненавантаженістю кіно-фабрик, що працюють.

г) Виробничий план (випуск картин) 1926—1927 р. накреслено в такому розмірі, згідно з виробничим планом кіноорганізацій:

По ТуркмСРР	2,	або	2%
„ УзбСРР	2,	„	2%
„ БСРР	6,	„	6%
„ ЗСФРР	16,	„	15%
„ УСРР	32,	„	30%
„ РСФРР	50,	„	50%
Разом	108, фільміг.		

д) Розмір річної продукції 1925—1926 р. дорівнювався:

По ТуркмСРР	0		
„ УзбСРР	1,	або	1,10%
„ БСРР	3,	„	3,50%
„ ЗСФРР	9,	„	10,30%
„ УСРР	28,	„	32,20%
„ РСФРР	46,	„	52,90%
Разом	87, фільмів.		

2. Кіно-прокат.

Кіно-прокатну міцність та місткість ринку окремих республік Союза встановлено:

для ТуркмСРР	0,5%
„ УзбСРР	1,5%
„ БСРР	1,0%
„ ЗСФРР	10,0%
„ УСРР	20,0%
„ РСФРР	67,0%
Разом	100%

З порівнання вищенаведених даних аналізи кіно-виробництва та кіно-прокатної міцности, легко встановити питому вагу всієї кіно-індустрії СРСР. Наочно це виявляється в такій таблиці:

Республіки.	Виробництво 1924—26	Виробництво 1925—26	Виробн. план 1926-27 р.	Прокатна міцність	Середній висновок (пит. вага)
	(у відсотках)				
РСФРР	69,5	52,9	45	67,0	60,0
УСРР	20,3	32,2	30	20,0	25,0
ЗСФРР	10,2	10,3	15	10,0	10,0
БСРР	—	3,5	6	1,0	3,0
УзбСРР	—	1,1	2	1,5	1,0
ТуркмСРР	—	—	2	1,5	1,0
Разом	100%	100%	100%	100%	100%

Ця таблиця дає можливість уявити становище кіно-промисловости СРСР в цілому, та УСРР зокрема.

З цієї-ж таблиці видно: а) систематичне зниження кіновиробництва в РСФРР:

1924—1925 рік	69,5%
1925—1926 „	52,9%
1926—1927 „	45,0%

При чому планові здогади 1926—1927 року дуже проблематичні й неповні, тим більш при наявності гострої фінансової й організаційної кризи, що її зараз спостерігаємо в кіно-організаціях РСФРР. Дуже можливо, що цифру 45% буде знижено. Навпаки, на Україні, в ВУФКУ, спостерігаємо поступовий розвиток кіно-індустрії:

1921—1925 рік	20,3%
1925—1926 „	32,3%
1926—1927 „	30,0%

(30% 1926—1927 року тому, що починають працювати три нових кіно-організацій УзбСРР, ТуркмСРР та БСРР.

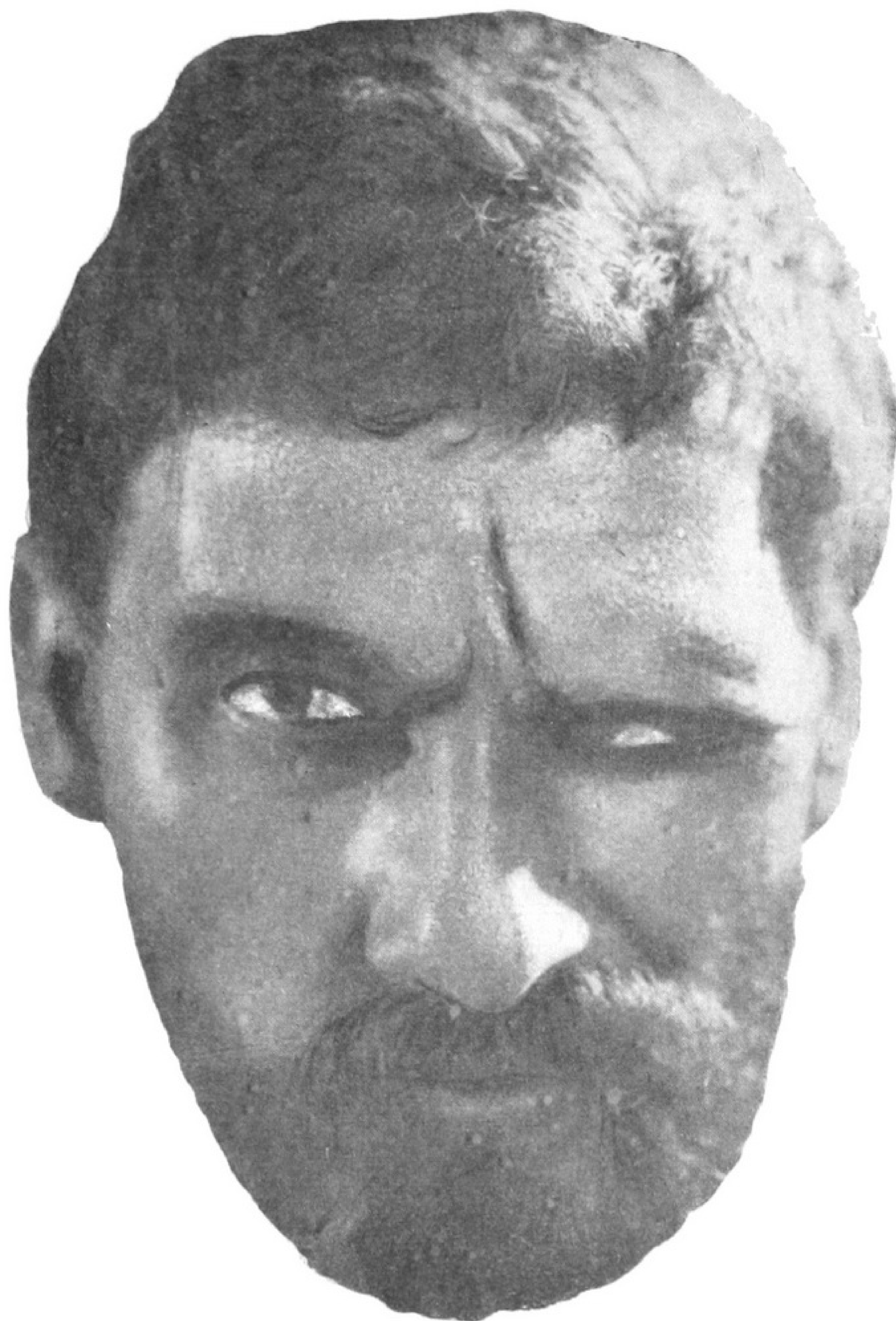
Цифри планових здогадів 1926—1927 року ВУФКУ взято досить обережно, щоб не помилитися в виробництві й як що в процесі праці план не буде поширено, то в усякому разі виконано його буде цілковито.

Минулий, 1925—1926 операційний рік, схарактеризував ВУФКУ, як одну з найбільших виробничих одиниць СРСР.

Треба взяти на увагу, що головною сировиною в кіновиробництві є негативна плівка для знимання й позитивна для друку копій. Плівки цієї наш Союз не має. Її довозять виключно з-за кордону. Для виробництва потрібні також хемікалії, світляна і проекційна апаратура, апарати для кінознимання та инші машини. Все це теж довозять з-за кордону. Для довозу необхідного імпортового контингенту, потрібні ліцензії на право довозу. Всіх цих гарних річей ВУФКУ було позбавлено, і тільки через великі зусилля, окремі заходи керовників ВУФКУ пощастило уникнути кризи. Але все це не значить, що ВУФКУ і далі також щасливо обходитиметься без імпорту кіно-сировини й апаратури. Всі припаси, всі можливості на одержання закордонної кіно-сировини в ВУФКУ кінчились.

Тепер Совкіно не має достатньої кількости копій картин і через це повинно скоротити театральну мережу. Крім того Совкіно не зможе постачати всіх кіно-установок, що існують в РСФРР. В цей самий час ВУФКУ має 25 повнометражних художніх та 5 науково-популярних картин, що всі вони ще не демонструвалися в РСФРР. З кожної з цих фільм на РСФРР можна виготувати по 30 копій картин. Така кількість картин на кіно-ринку РСФРР з'явилася-б сильнішим фактором для негайної ліквідації кризи в постачанню кіно-установок, що зростає з кожним днем.

Таким чином РСФРР може одержати від УСРР 900 копій картин,— але для друкування цих копій ВУФКУ повинно придбати за-кордоном принаймні 2.000.000 метрів позитивної плівки.



«Свіжий вітер».—Поруч з важким і чесним трудом рибалок в таємних затоках Чорного моря ховається й темне діло контрабандистів. «Одноокий» був їхнім ватажком (арт. Брайнін)

На нараді в Наркомторзі 2-го вересня 1926 р. було встановлено, що фото-кіно контингент на 1926—1927 операційний рік буде 2.400.000 карб. На цій нараді було встановлено принцип, що поперше задовольнятиме виробничі інтереси. Вирішили розподілити загальну суму так—70% на виробництво й 30% на прокат.

Республіки одержали-б у відсотках контингент так:

РСФРР	56, 5%
УСРР	27, 0%
ЗСФРР	10, 0%
БСРР	2,75%
УзбСРР	2,25%
ТуркмСРР	1, 5%
Разом	100%

Але через сильний протест Совкіно, погодження знов не було досягнуто.

І от аж нарешті на засіданні колегії Наркомторгу був остаточно розподілений фото-кіно контингент на 26/27 р.

Кіно-контингент

На СРРР		2.200 000	карб.
З них на РСФРР	$54^3/_4$%	— 1.095.000	„
„ „ УСРР	$23^1/_4$%	— 465.000	„
„ „ ЗСФРР	$12^1/_2$%	— 250.000	„
„ „ БСРР	$3^1/_2$%	— 70.000	„
„ „ УзбекСРР	$3^1/_2$%	— 70.000	„
„ „ ТуркмСРР	$2^1/_2$%	— 50.000	„
Разом	100%	— 2,200.000	карб.

(За принципом виробництва плюс прокат).

Таким чином наявно можна бачити зміцнення кіно-виробництва союзних республік і повільне скорочення кіно-виробництва РСФРР. Історія з фото-кіно контингентом—промовиста історія. Такі цифри говорять краще за десяток ораторів. Як би цього хтось і не бажав, але такі цифри—пальцем не сколупнути.

Кертес

МОСКОВСЬКИЙ ЕКРАН

(Лист із Москви)







ові фільми РСФРР. Вгорі—„Нащадок арабу". По середині й внизу —„Яблучко" (нова картина Межрабпома—Руси)

Так як і минулих років, фільми цього сезону складають цікаву картину. Поруч з кількома фільмами, що заслуговують на найсерйознішу увагу, що свідчать про дальший розквіт радянської кінематографії, з'являються фільми, що здавалося-б, їх давно вже здано до архіву доби дитинства радянського кіно. Остільки-ж різко, як і в розумінні технічної та художньої обробки, різняться фільми цього сезону і з погляду ідейного угрунтовання.

Поруч з художнім викриттям та виображенням царату в „Матері" Пудовкіна, поруч з бадьорим гімном соціялістичного будівництва в „6-й частині світу", зустрічаємо навалу фільмів, що їхнього існування аж нічим не виправдати. З'являється фатальний „Предатель" Роома, що своєю тьмяною інтригою та безмежною еротикою творить рекорд беззмістовости в радянськім кіно; з'являється чудно-авантурна „Міс Менд"; з'являється „Справа про три мілійони"—одвертий кіно-фарс, що його, правда, скрашує блискучий режисерський задум та технічне виконання.

Наше кіно, що намагається вирватися з сюжетного та ідейного тупика західньої кіноматографії, досі, цілком зрозуміло, не створило ще свого стандартизованого пересічного фільму з рядовим типовим—ідейним та художнім угрунтованням. У цьому запорука дальших успіхів радянського кіно, але в цьому-ж полягає й причина найзначніших невдач, характерних для де-яких фільмів цього сезону. Але-ж тим приємніші перемоги, що чітко вказують на самостійний шлях радянської кінематографії. Головним чином ми маємо на увазі фільми „Мати" та „6-а частина світу".

Після „Потьомкіна", „Мати" безперечно є кращий радянський фільм. Уплив на неї першого фільму безсумнівний, але-ж цілком инакше й самостійно Пудовкін подав у своїй картині матеріял. Він узяв від „Потьомкіна" тільки те, що має загальне значіння: нову, гостру та чітку кіно-мову, динаміку кіно-ока, досвід кінематографічного демонстрування речі. Але саму картину взято в цілком иншому плані.

Те нове, що вніс до своєї картини Пудовкін—це відновлення на цілий зріст значіння акторської гри. Барановська в ролі матері, це чи не поодинокий видатний сценічний образ у всій радянській кінематографії. Ми зовсім не хочемо рівняти її до „star" західньої кінематографії,—адже не на ній, як у західнім кіно, побудовано всю картину. Цей образ не набуває у Пудовкіна традиційної для Заходу театральної гіпертрофії, а органічно пов'язується з усією дією; ніде не випинаючись на перший план та скрізь лишаючись глибоко людяним, Барановська значно перевищує рекламні зірки західнього кіно.

На диво підібравши типаж та поставивши на рівне значіння гру кваліфікованого актора й випадкового „натурщика", Пудовкін знайшов той вимір, що єднає акторську гру з реальним життям.

Звісно, роблючи детальніший аналіз картини, можна знайти деякі дефекти: в середині та наприкінці фільму не всі деталі однаково складено, але-ж це каже про те, що справу ми маємо тут з живим мистецтвом, що росте й шукає, що далеке від класичної та академічної обробки деталів, яка хоч і надає зовнішнього блиску картинам Любича та Чапліна, а проте ставить їх нижче цього фільму, з погляду сили впливу.

Значіння „Матери" велике—тим більше дивує нас та холодна зустріч фільму, що її зробила частина кіно критики. Не намагаючись одкидати його художніх досягнень, критика ставить питання про доцільність і вчасність його створення. Найвиразніше формулював це питання, що має дуже важливе значіння для радянського кіно, Левідов у „Новом Зрителе", ставлячи питання про вчасність „социального заказа на изобличение царизма".

Короткозора критика зовсім не помітила, що весь зміст драматичних колізій у „Матері" полягає в боротьбі старого побуту з новим, де на однім боці стоїть увесь лад царату, що керує, як слухняним знаряддям, п'яницею-слюсарем Власовим—батьком Пашки, а на другім—революціонер Пашка, що прагне нового життя, та забита жінка передмістя—мати, що прокидається в ній боєць та революціонер.

Старий побут іще живий і та-ж боротьба, тільки в инших формах, іде по всіх просторах Союзу. Отже цілком необхідно вказати на його звязок з царатом, виявити старий побут як спадщину звірячої й тяжкої доби. Саме цим картина, крім

свого спеціяльного значіння, як змалювання історичної епохи в робочім русі, набуває особливо сучасної та актуальної ваги.

Не менше значіння має „6-а частина світу“ Вертова. Коли „Мати“ прокладає нові шляхи до „ігрового фільму, то „6 частина світу“ є велике досягнення як „культур-фільм“, що вимагає більшої уваги. Життя Радянського Союзу, що відроджується від гір Кавказських до Ледовитого окіяну, змальовано в фільмі як радісна та яскрава поема, в якій кожна картина реального життя ритмом передавання перетворюється на ліричний рядок. Не треба „6 частину світу“ змішувати з ігровим фільмом,—вона йде власним шляхом і дає вдалий зразок кінематографічної організації хронікального матеріялу, що далеко переганяє стару „хроніку“. Правда, включивши до своєї картини главу про капіталізм, Вертов ніби лишає принципи кіно-ока, знимаючи в ній, як і в ігровім фільмі, наприклад в епізоді танця, спеціяльних натурщиків. Але-ж виняток стверджує правило, та й слугують ці поставлені, а не „схоплені“, епізоди тільки-но для того, щоб виразніше включити хронікальний матеріял до тієї „ідейної композиції“, що надає фільмові Вертова такої агітаційної жвавости.

Увесь характер фільма—описовий, цьому відповідає й стиль написів, складений у тім-же ритмічнім чергуванні образа з написом, що пояснює, як і в новіших західних фільмах про мандрівки. Звісно, „6 частина світу“ від цих західних картин різниться безмірно більшим соціяльним значінням—не етнографічним, а соціологічним підходом до свого завдання висвітлити життя СРСР.

Мова Вертова—це залізний каркас монтажа, що й надає фільмові такий привабливий темп. Але-ж фотографічні хиби де-яких знимань не може врятувати ніякий монтаж, хоча в „фотографічній неорганізованости“ фільму не можна винуватити режисера. Треба тут зауважити, що Вертов не режисер, а редактор—він не ставить свою картину, а редагує з ножицями в руках. Це стверджує й „літературність“ його фільму. Поетичний стиль написів,—що далеко більшого набуває значіння тут, ніж в ігровім фільмі,—не випадковий. Ми можемо сподіватися від Вертова й кіно-фейлетона, й кіно-памфлета, чи сатири. „Белетристику“ ігрового фільму він перетворює на кіно-журналістику.

Коли художні шляхи ігрового фільму „Мати“ Пудовкіна та „6 частина світу“ Вертова різні, то мову—кіно вони мають спільну. Розвиваючи цю справу, поширюючи її діяпазон і на кіно-журналістику, Дзига Вертов підвищує культуру кіно не менше від Пудовкіна, чи Ейзенштейна, що проробляють аналогічну роботу в галузі ігрового фільму.

Оскільки вдалі „Мати“ та „6 частина світу“, настільки-ж невдалий „Предатель“ Роома. З легкої руки та з доброю допомогою фахівця „формального методу“ В. Шкловського, Роом спробував ужити цього методу в кіно, перетворивши старечу хворобу літератури на дитячу хворобу кінематографії. Формальні рецепти, натягнені з американських фільмів, у картині,—що не має жодного ідейно-художнього ґрунту,—виявилися цілковито порожніми. Роом заплутав інтригу, маючи на меті утворити напрудження, але розвіяв його незрозумілою дією. Він уставив „невідомого матроса“, що а нічогісінько не робить протягом цієї картини, щоб, вклавши до рук його розвязку, утворити могутній підйом, але цей замір викликає лише сміх несподіваним театральним виступом незмінного статиста.

Роом, разом з художником Юткевичем, хотів „остранить“ фільм мудрованими, нереальними декораціями, але викликав лише здивовання, потрапив до гіршого зразку театральщини, що її вже давно переборою кіно-мистецтво. Усе це та ще безмірна еротика й ідеологічна кволість цілком убивають фільм.

Менш типова невдалість „Міс Менд“—авантурний фільм, де Ілліпський, Глан, Барнет та Фогель грають остільки „негліже“, що фільм видається за твір дилетантів. Китайгородська Америка Межробпому не вдалася.

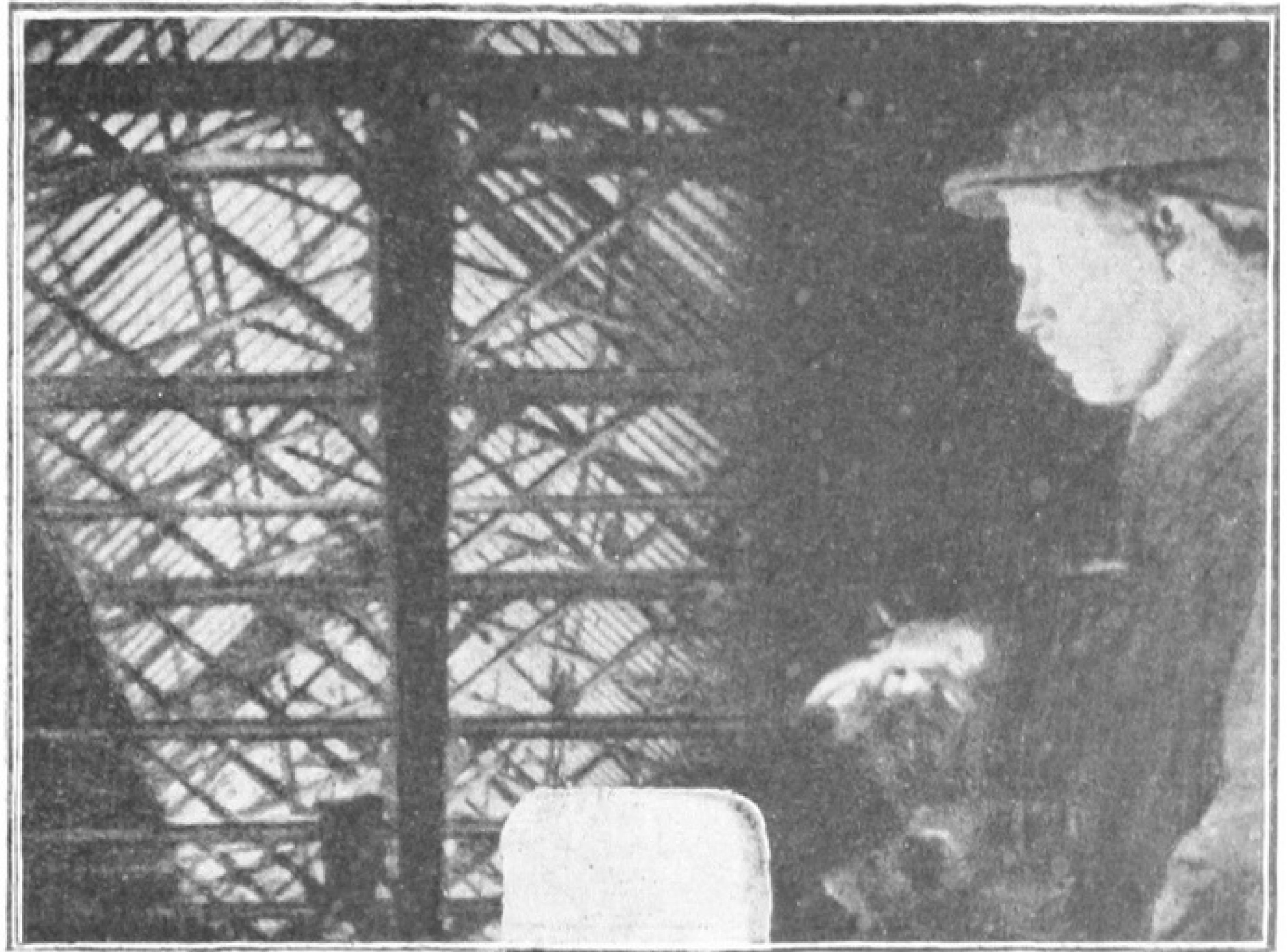
Що глибоко радісне, то це те, що звичайнісінький глядач відкидає такі фільми, як „Предатель“ чи „Міс Менд“—у цьому запорука, що від них ми скоро позбавимось.

Значно цінніше двох останніх фільмів „Справа про 3 мілійони“ Протазанова—блискуча дрібничка, що вправлено її в коштовну режисерську рямку. Фарсову установку виправдує високої якости виконання та тонка витриманість відповідного комедійного стилю. Коли й на можна відзначити „Справу про 3 мілійони“ як крок наперед шляхом „радянізації“ нашого кіно, то все ж треба не цей фільм указати, як на вдалий зразок остільки потрібного нам „пересічного фільму“.

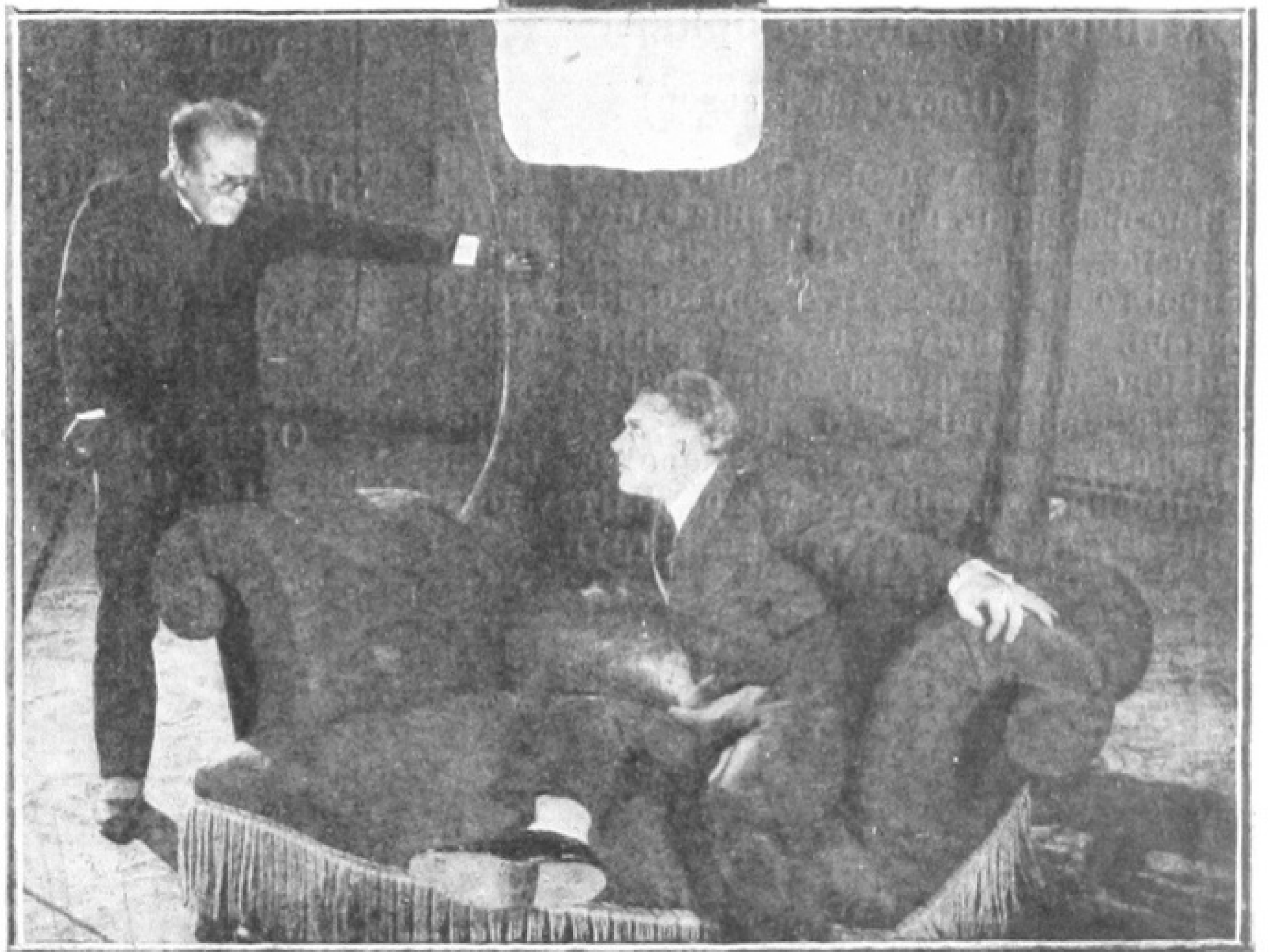
Активний баланс початку нового кіно-сезону відзначається з'явленням цілої низки, коли не блискучих, то все-ж сумлінних фільмів.

Але-ж навіть велике виробництво історичних фільмів цього сезону, що замінили захоплення минулого року східними фільмами, обіцяє затопити на новий рік ринок. Історичний сюжет—найконсервативніший сюжет в розвязанні кіно а тут і проглядають труднощі завдань. як-що фільм має на меті не тільки „костюмність“.

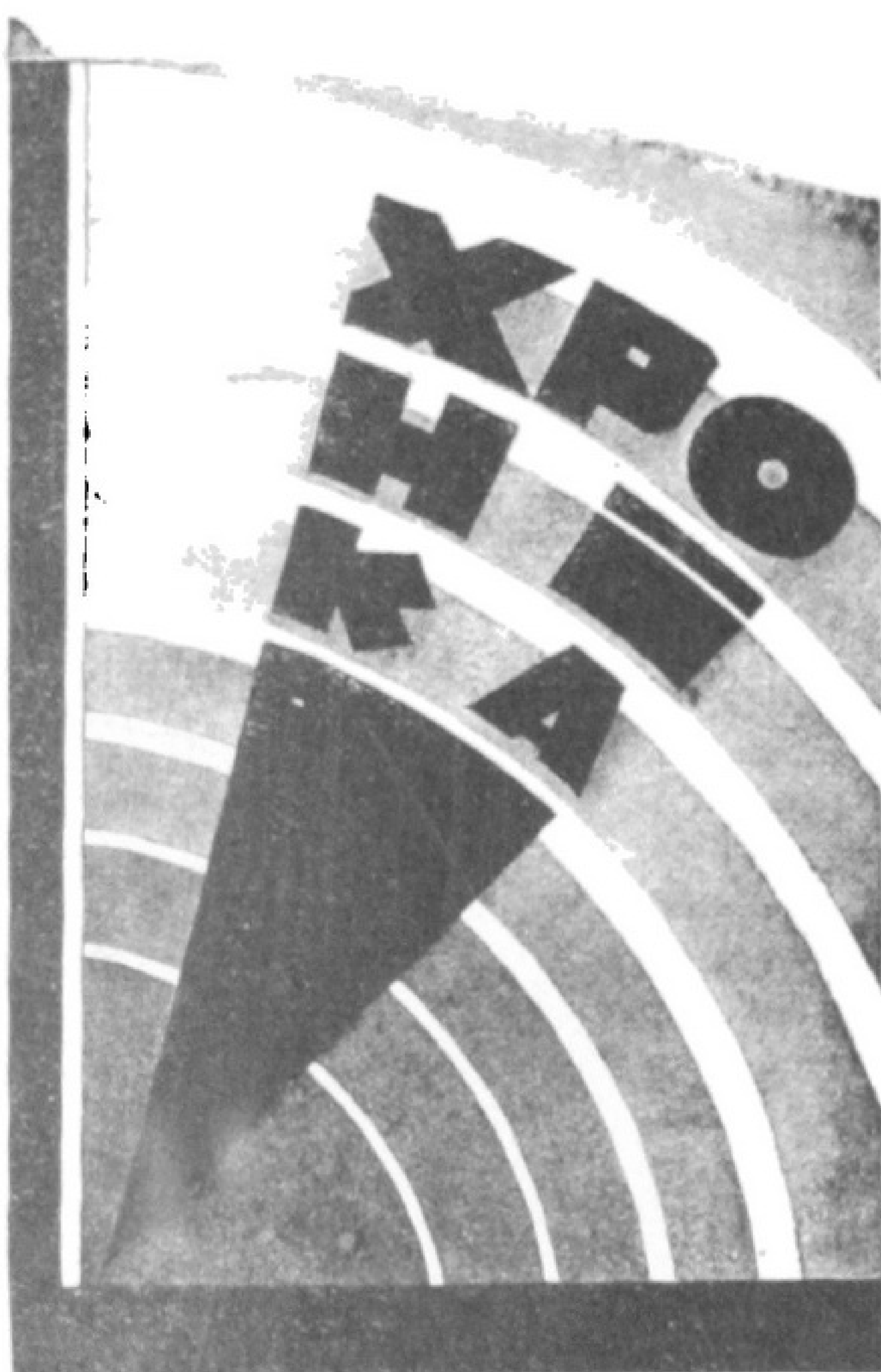
А. Бассехес







Нові фільми РСФРР. Вгорі—кадр з картини „Шоста частина світу“, посередині—„Декабристи“, внизу — „Міс Менд“ (авантурницький фільм Межрабпому).



Майбутнє кіно-виробництво

Редакторат ВУФКУ прийняв такі сценарії, що вже їх затверджено Вищою Репертуарною Радою:

„Заковані фільмом"—сценарій В. Маяковського,—цікава фабульна комедія.

„Ганнуся"—сценарій Д. Бузька за повістю Мізерницького.

„Жерці темряви" — сценарій д-ра Стрільчука. Фільм для села, що викриває темні моменти старого побуту (безглуздість лікування знахарів і т. и.).

„Вбивство Лаврика"—сценарій Павлова на тему про боротьбу за режим ощадности.

„Черевики" — Гуревича (перероблена „Ніч під Різдво" Гоголя).

„Сигнали з моря"—Френкеля. Авантурницький кіно-роман, з цікавою динамічною фабулою.

„Державний злочинець" („Муть")—М. Лядова. Побутовий психологічний сценарій з часів підпільного революційного руху.

—

Ялтинська кіно-фабрика

(Наступний сезон)

Своєрідні умови праці Ялтинської кіно-фабрики, що має лише одне „крите" ательє її майже всі зйомки проводить просто на території фабрики, примушує значно зменшувати знимальні роботи підчас недовгого зимового періоду.

На майбутні 2—3 місяці будуть працювати 2 режисери, з березня почне знимання третій режисер. Влітку працюватимуть п'ять основних груп.

Проте підчас зими фабрика, як завжди, буде інтензивно готуватись до знимального сезону. Це—доскональна дбайлива й детальна розробка сценарного матеріялу до майбутніх постановок. Така підготовка значно здешевить і скоротить працю влітку.

Фабрика напередодні випуску великих художніх фільмів: „Провокатора"—(Режисер Турин, автор—Досвітній) та „Ордера на арешт" (Режисер—Тасін, сценарій Лазуріна).

„Провокатор" буде визначатись надзвичайно гарним добором ансамблю. Такого добору талановитих акторів рідко можна бачити в якомусь фільмі.

„Ордер на арешт"—це міцний, добре зроблений психологічний фільм з літопису революції, з цікавою драматичною фабулою. Акторська гра в цих фільмах (артист Хаірі, Варецька та Кутузов) досягає максимуму виразности й драматичного напруження.

Фабрика готується до постановки нової великої картини „Позбуті дня" за сценарієм Волжина та Гончарського.

Ставитиме режисер Балюзек, оператор Рона, артисти Панов і Стен в головних ролях. Це буде річ з 2—3 персонажами з ленінградського міського побуту. Її „герої"—нічний сторож, повія та салдат з села.

Знимається комедія з життя кіно-робітників: „Людина, що всім потрібна" й монтуються невеличкі етнографічні фільми: „Крим" і „Єврей на землі".

—

Фільмотека ВУФКУ

Фільмотека ВУФКУ на 1-ше квітня 1924 року складалась майже цілком з рештків націоналізованих в перші роки революції старих картин, зовсім не здатних до демонстрування ані з ідеологічного, ані з художнього й технічного боку. Більш або менш придатних до демонструвтння було на 1 квітня 1924 року-143 картини.

Зараз фільмотека складається з 463 повнометражних картин з них 127 (27,5%) радянського виробництва. Ці картини маються в 1328 копіях, з них 604 (45,4%) радянського виробництва.

Отже за останні роки фільмотека збільшилась майже в 4 рази. Якісно картини теж значно покращали—85% з цих катин цілком можуть демонструватися серед робітниче-селянських мас.

Зріст кіно-сітки по УСРР

За матеріялами сектора Держкінотеатрів ВУФКУ, зріст сітки кіно-театрів за вересень м-ць збільшився на 53 екрани.

Отже сітка кіно-театрів на 1-ше жовтня ц. р. складає 1185 одиниць.

—



Бела Баллаш відомий австрійський кінематографіст і кіно-драматург. Його книжка «Культура кіно» дуже поширена в нас. Стаття «Вилазка до нового виміру», що друкується в цьому номері журналу, належить його перу

Нові сценарії

В портфелі редакторату ВУФКУ є такі сценарії, ухвалені до постановки Вищою Кіно-репертуарною Радою

„Гавриш"—дитячий сценарій Ш. Ахушкова.

„Людина з лісу"—сценарій Кошевського.

„Зникле село"—сценарій Юрезанського.

„Любов і дим" — сценарій Дніпровського.

„За стіною"—сценарій Бучми.

„Два дні"—сценарій Лазуріна.

Цілій низці авторів замовлено такі сценарії:

„Слово о полку Ігореві"—сценарій Загула й Ярошенка.

„Політекономія" (кіно-підручник)—сценарій Волобуєва.

„Машина, щоб спинити війну"—сценарій Бориса Вольського.

„Захар Беркут"—сцен. Миколи Вороного.

„Зачароване місце"—сценар. Юртика й Йогансена.

„Цемент" (за Гладковим)—сценар. Маріян і Гладкова.

„Вітер зі сходу"—сценар. Хоткевича й Панченка.

„Ганнуся"—за повістю Мизерницького,—сцен. Дмитра Бузька.

„Карло Віші"—сцен. Слісаренко.

ЗА КОРДОНОМ

ПО БЕРЛІНСЬКИХ КІНО

Кінематографічний сезон у Німеччині досяг свого повного розвитку. Один по однім випускають уже великі бойовики, так німецького виробництва, як і чужоземного.

Спостерегач кінематографічного життя вже тепер, без ніяких вагань, може констатувати, що кінематографія не менш від инших галузів мистецтва та промисловости підлягає «моді». Правда, з'явлення якоїсь кінематографічної моди спирається виключно на комерційний успіх якогось фільму, що й тягне за собою безконечне число всіляких підробок.

Ось чому всі фільми, що з'явилися по берлінських кінематографах з-початку сезону, можна розбити на кілька груп, що по-за ними лишиться тільки невелике число великих бойовиків. На такі категорії можна розбити фільми, що з'явилися останнього часу в Німеччині: віденські, військові, побутові та націоналістичні. Віденські фільми, що перетворилися тепер за-малим не на пошесть, викликав величезний успіх, так художній, як і комерційний, фільму «Der Walsertraum», який поставила «Уфа». Він негайно викликав цілу низку різноманітніших наслідувань. Усі ці фільми на перший план висувають віденську дівчину з золотим серцем, елегантного вельможного ерцгерцога, що бажає почати інтрижку з тією дівчиною, але, приневолений залізним придворним етикетом, мусить з нею розлучитися, а далі— всі инші атрибути, що без них не обійдеться міщанська мелодрама, якою власне й обмежуються всі ці речі.

Військові фільми в свою чергу можна поділити на фільми героїчні — національного характеру та на фільми фарсового характеру. За найкращий з цих фільмів треба вважати ставлений Майнертом «11 офіцерів Шилля», за ґрунт якого став епізод повстання проти Наполеона, що покорив Прусію, та розстріл майора Шилля разом з 11 офіцерами. До цієї-ж категорії треба віднести фільми, що в них фігурує кумір правої Німеччини— Фридрих Великий. За підставу відповідній серії став зроблений кілька років тому й що-річно з успіхом відновлюваний по великих театрах—«Фридерикус Рекс». Що-ж до фарсових військових фільмів, то всі вони схожі один на одного, вбогі на вигадки й дуже нагадують «Шельменків-денщиків» у пруському мундирі.

Від часу, як стабілізувалася марка, та як Німеччина змогла сама вироблювати недорогі фільми, з'явився новий рід фільмів—побутових, що їхнє виробництво коштувало, порівнюючи, дешево та що зміст їхній обмежувався або невибагливою комедією, або міщанською мелодрамою, яка відбувається на тлі всім знайомого пересічного берлінського життя.

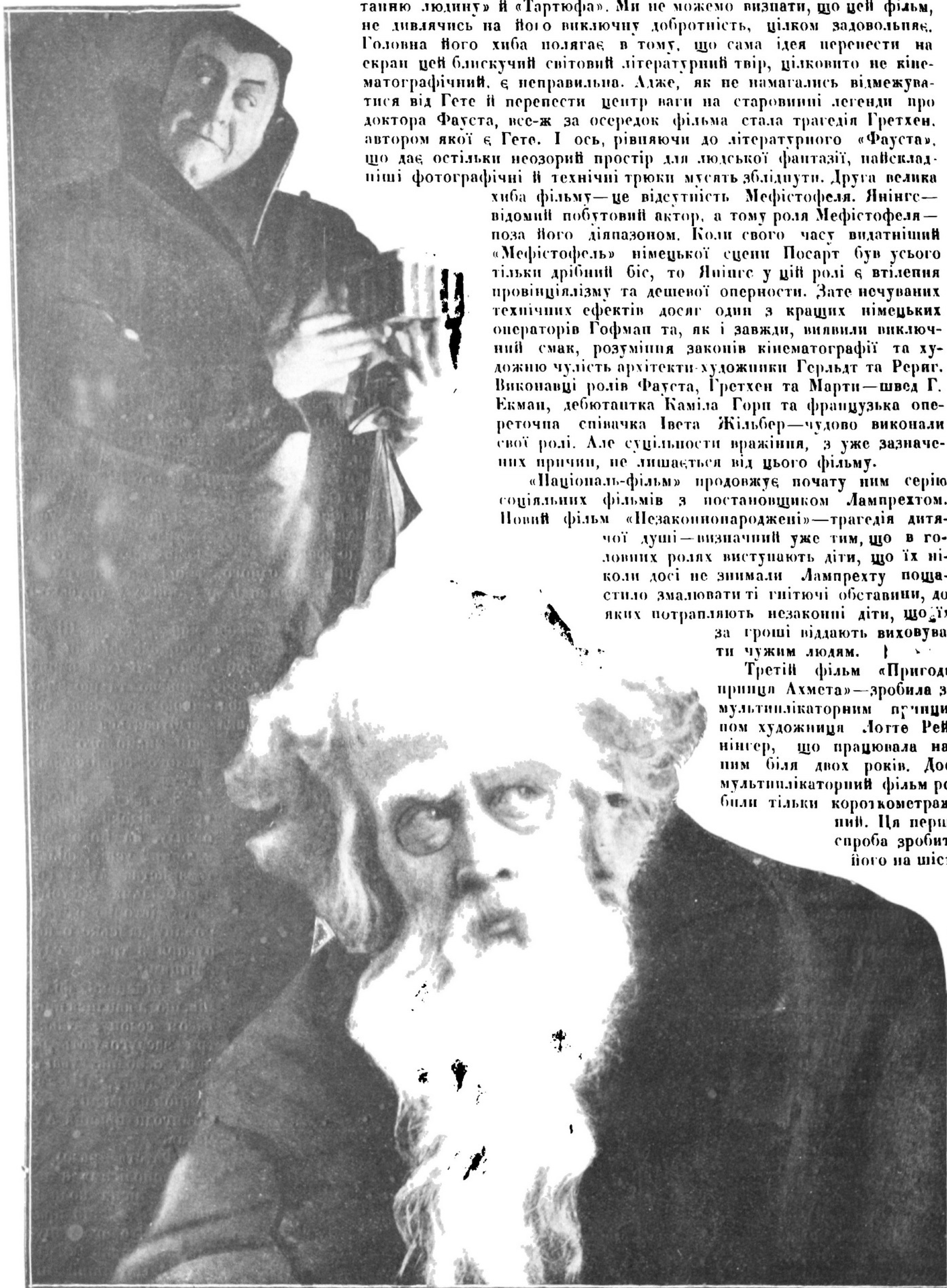
З таких фільмів треба відокремити, з огляду на його виключний успіх, фільм товариства «Національ Фільм»—«Кубінке», — історію одного роману дамського перукаря з трьома служницями.

З німецьких фільмів, що з'явилися протягом сезону, тільки три заслуговують на нашу особливу увагу: це «Фауст», «Незаконнонароджені» та «Пригоди принца Ахмета».

«Фауст» разом з «Метрополісом» є лебедина пісня колишньої «Уфи», що прагнула світового панування. Ставив «Фауста» видатніший німецький режисер Мурнау, який ставив «Ос-



Кадр з великого мультиплікаційного (мальованого) фільму „Пригоди принця Ахмета"



таппю людину» й «Тартюфа». Ми не можемо визнати, що цей фільм, не дивлячись на його виключну добротність, цілком задовольняє. Головна його хиба полягає в тому, що сама ідея перенести на екран цей блискучий світовий літературний твір, цілковито не кінематографічний, є неправильна. Адже, як не намагались відмежуватися від Гете й перенести центр ваги на старовинні легенди про доктора Фауста, все-ж за осередок фільма стала трагедія Гретхен, автором якої є Гете. І ось, рівняючи до літературного «Фауста», що дає остільки неозорий простір для людської фантазії, найскладніші фотографічні й технічні трюки мусять зблідпути. Друга велика хиба фільму—це відсутність Мефістофеля. Янінгс—відомий побутовий актор, а тому роля Мефістофеля—поза його діяпазоном. Коли свого часу видатніший «Мефістофель» німецької сцени Посарт був усього тільки дрібний біс, то Янінгс у цій ролі є втілення провінціялізму та дешевої оперности. Зате нечуваних технічних ефектів досяг один з кращих німецьких операторів Гофман та, як і завжди, виявили виключний смак, розуміння законів кінематографії та художню чулість архітекти-художники Герльдт та Реріг. Виконавці ролів Фауста, Гретхен та Марти—швед Г. Екман, дебютантка Каміла Горн та французька опереточна співачка Івета Жільбер—чудово виконали свої ролі. Але суцільности враження, з уже зазначених причин, не лишається від цього фільму.

«Націонал-фільм» продовжує почату ним серію соціяльних фільмів з постановщиком Лампрехтом. Новий фільм «Незаконнонароджені»—трагедія дитячої душі—визначний уже тим, що в головних ролях виступають діти, що їх ніколи досі не знимали. Лампрехту пощастило змалювати ті гнітючі обставини, до яких потрапляють незаконні діти, що їх за гроші віддають виховувати чужим людям.

Третій фільм «Пригоди принца Ахмета»—зробила за мультиплікаторним принципом художниця Лотте Рейнінгер, що працювала над ним біля двох років. Досі мультиплікаторний фільм робили тільки короткометражний. Ця перша спроба зробити його на шість

Режисер Мурнау закінчив в „Уфа" ставити грандіозний фільм „Фауст". На фотографіях славетний німецький актор Е. Янінгс у ролі Мефістофеля та шведський актор Геста Екман у ролі Фауста

актів мала скрізь, де фільм демонстрували, величезний художній успіх. Художниці пощастило передати і східній колорит, і казкову легендарність. На жаль, фільм цей, крім театрів першого екрану, ніде більше не демонстрували й очевидно не демонструватимуть, бо з погляду зборів він задніх пасе, рівняючи до всіляких авантурних та фарсових халтурних фільмів.

З чужоземних фільмів треба відзначити передусім фільм «Віяло леді Віндермеєр», що його ставив у Америці Любич. Цю сатиру Уальда на англійську суспільність Любич перетворив на тонку комедію, що є, правда, до певної міри переспів його відомого «Шлюбного кола», але-ж у кожнім кадрі комедія оригінальна та художньо-цікава.

Другий значний успіх американської кінематографії в Берліні — це «Богема» з Ліліян Гіш у ролі Міші. Радше, успіх цього фільму — успіх найбільш европейської акторки американського екрану, чулої та тендитної Ліліян Гіш. Її заслуга особливо велика, бо їй пощастило перемогти негативне ставлення німецької публіки до американського фільму, що було тут особливо до-речи. Бо більшого зпаскудження богеми Мюрже, як то зробив режисер цього фільму, що перетворив художників та акторів на якихось циркових блазнів, їхню веселість — на балаганно-п'яницький розгул, — важко собі й уявити.

Велика подія прокатного сезону — вихід на німецький ринок нещодавно утвореного мішаного німецько-американського товариства «Паруфамет» (Парамоунт+Уфа+Метро-Гольдвін). Але з цієї великої програми Паруфамет доводиться відокремити тільки фільм «Бен Гур», шедевр «монументальної» кінематографічної творчости. Фільм цей коштував міліон доларів, знимали його в Італії та Америці. Сюжет фільму взято з епохи завоювання Єрусаліму римлянами; до того-ж для більшого успіху в Америці, до нього приєднан довгу біблійську історію, починаючи від народжени Христа й кінчаючи Голготою. Одначе цей увесь ма теріял є баласт до самого фільму, що його успі фактично полягає в двох моментах: морському бс римських галер з піратами та величезному бігоі колесниць підчас свята в Александрійському циркон

Окремий розділ серед усесвітнього кінематографічного виробництва творять фільми, зміст яких запозичають з російського життя. Росія — це екзотика дуже кінематографічна. Росію ніхто не знає: в Росії бігають білі ведмеді по вулицях і росте креслата журавина, а тому — нехай живе Росія в кінематографічнім виробництві! З таких-о російських фільмів треба в пер-



Молода артистка німецького кіно Ліліян Гервей у фільмі «Цнотлива Сусанна» за оперетою Кольберта. Режисер Айхберг

у чергу відзначити два фільми: «Орел» та «Кур'єр ıря». «Орел» — виробництво американського «Товариства об'єднаних акторів», з Валентино, що недавно ıер, у головній ролі, є з нашого погляду пародична переробка Пушкінського «Дубровського». Російський глядач дивитися без сміху на цей фільм : може.

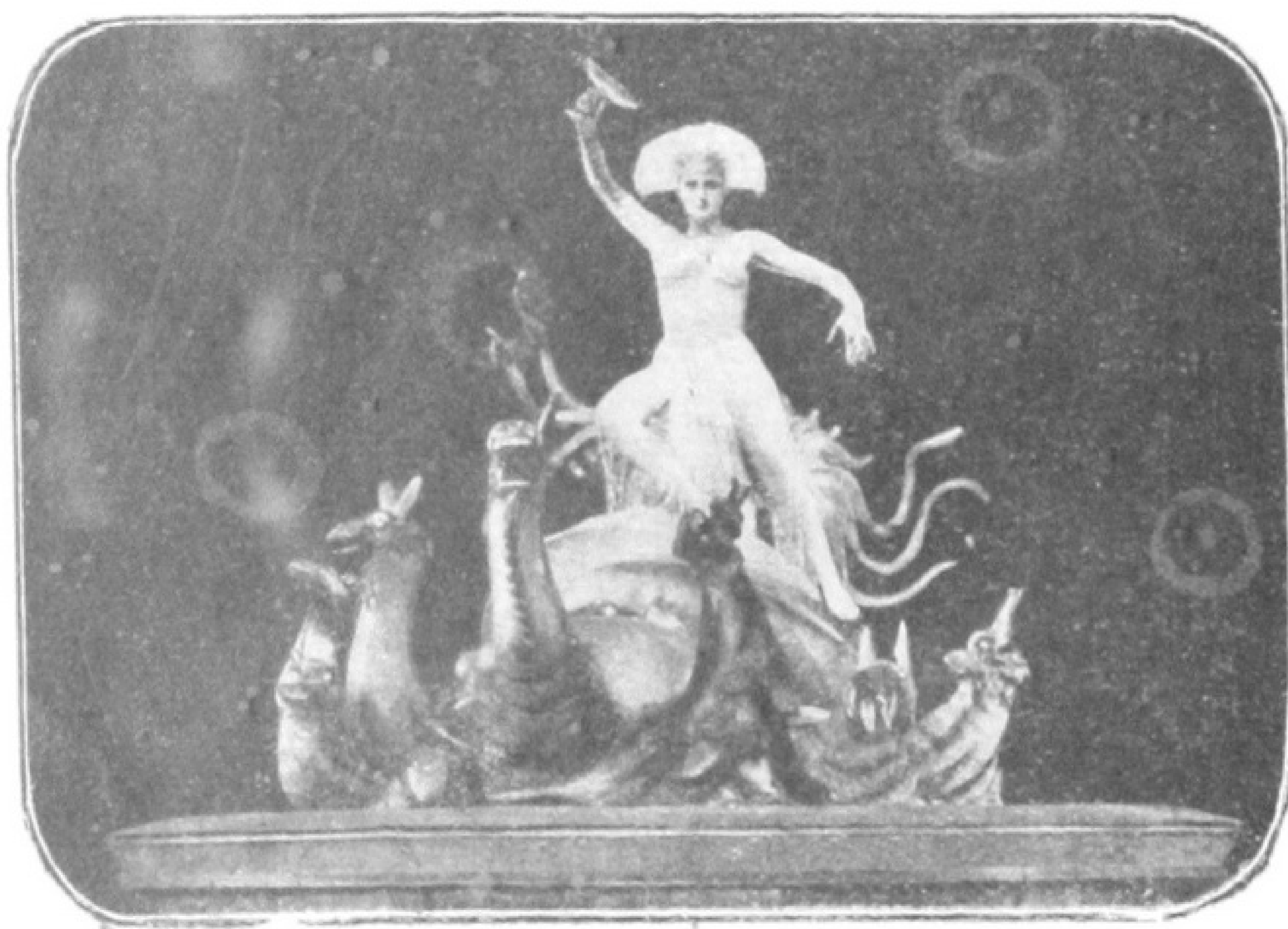
«Кур'єр царя»—героїчна кіно-поема, яку знимало ранцузьке кінематографічне товариство з Іваном озжухіним у головній ролі. Не кажучи вже про мбурність дії, хаотичність та нелогічність сцеп—зміром сцена, де в осліпленого татарами Мозжуна раптово «виростають» очі,—доводиться констатувати кволість головного козиря цього фільму—гри озжухіна. Він абсолютно не дав героїчности, остільки потрібної для головної фігури романа Жюль-Верна «Михайло Строгов» і щирість виконання часто перетворював на холодну техніку.

Наприкінці нашого огляду треба особливо відзначити два великі американські фільми «Бурлаки» та «Сибір», що також належать до серії „російських" фільмів, одначе, з цілком несподіваним для буржуазної Америки політичним забарвленням.

Обидва фільми відносяться до перевороту 1917 року, до боротьби білої та червоної армій. Яскраво виявлені симпатії авторів фільмів на боці нової Росії. Правда, героїчних червоноармійців витримано в дуже екзотично-опернім стилю й вони а-ніскільки не різняться від звичайнісіньких американських кінолюбовників.

Spectator

„МЕТРОПОЛІС"





Коли фільм за сценарієм Теа фон Гарбу «Нібелунги» зробив свого часу багато галасу, то новий фільм то-ж автора «Метрополіс», за повідомленням німецьких азет, є найбільшим поки що досягненням не тільки імецької, а й світової кінематографії. Фільм «Метрополіс» ще не з'явився на екрані, а ті, що бачили ього під час роботи, кажуть про нього як про шедевр кіно-творчости. «Метрополіс» малює фантастичне робітниче місто прийдешнього. Багато-міліонне робітниче населення цього міста воює з багатим капіталістом, що є власником всіх машин і всього міста Таким чином, боротьба робітничих мас з капіталом є основною й провідною думкою цього величезного кіно-фільму.

Постановка «Метрополіса» (режисер Фріц Ланг) коштує по-над 5 міліонів марок.

Молоді німецькі кіно-артисти Карл Фреліх та Брівіта Гельм, що вперше знімаються в кіно, виконують головні ролі в «Метрополісі»

На наших малюнках—характерні кадри з картини.






Микола
Джеря

ХРОНІКА ЗАКОРДОННОГО КІНО

Венеція на фільмі

Французька фірма "Сіне-Альянс" закінчує тепер великий фільм „Казанова", що має показати венеціянську добу. „Сіне-Альянс" витратило величезні кошти, щоб зафільмувати старе місто дожів. Досить взяти на увагу, що славнозвісному майданові св. Марка прийшлося надати такий вигляд, який він мав у 1750 році. Технічний матеріял, що надійшов з Парижу, зайняв 5 вагонів. Вже знято Венеціянський Карнавал, в якому брали участь тисячі артистів.

„Червона Маша"

Американське товариство — Фокс-фільм нібито розшукало сценарій Л. Троцького „Червона Маша", що його він написав і продав підчас свого перебування в Америці до війни. В звязку з великою цікавістю американців до російського побуту, фільм має незабаром з'явитись на екрані.

Кіноки Німеччини

Кіноки СРСР завойовували собі в нас визнання. Останній їхній шедевр „Шоста частина світу" — всіма визнане надбання радянської кінематографії.

Ідея „кіночества" — знимання „життя зненацька" — пройшла й радянські кордони. Передові кінематографісти Німеччини, як от маляр Рутман, почали для „Фокс-фільму" знимання картини „Берлін — симфонія великого міста". Це щось подібне до нашої „Шостої частини світу".



Художник Рутман під час знимання



Паташон в ролі Санчо Панчо

Дон-Кіхот на екрані

Данське кіно-підприємство „Палладіюм" готує художній детально розроблений фільм „Дон-Кіхот". Зйомки відбуваються в Еспанії. Ця думка викликала жваве зацікавлення серед еспанських громадських кол. Різні відповідні установи, військові частини та приватні особи охоче постачають для фільму потрібний матеріял. Еспанський король Альберт дозволив здіймати меблі й свої приватні покої в королівському палаці в Севільї. Навіть черниці з манастиря Санта-Анна на березі Гвадалквівіру пустили артистів з апаратом у стіни свого манастиря.

В ролі Дон-Кіхота знимається відомий артист Пат, в ролі Санчо-Панчо — Паташон.

Замісць оркестру — орган

Недавно в паризькому кіно „Маделен-Сінема" замісць оркестру збудовано величезного органа американського виробу, що багацтвом своїх звукових можливостей значно перевищує всі церковні та концертові органи, які досі збудовано. Орган перевищує навіть найповніші та найсучасніші оркестри, бо може здійснювати всі звукові ефекти, які потрібні для фільму: джаз банди, барабан, дзвони й дзвоники, шарманку, дзвін телефону, ріжки авто, шум дощу та бурі, ричання та крик звірів то-що. Цей орган разом з митом обійшовся адміністрації кіно в 1 мільйон франків, тоб-то по курсу коло 70000 карб. золотом.

Ухвали міжнародного конгресу кіно-промисловців

Европейські кіно-промисловці, як відомо, зібрали у Парижі у вересні місяці міжнародній конгрес, на якому було представлено 28 буржуазних держав. Цей з'їзд було скликано головним чином для того, щоб знайти способи боротися з американською конкуренцією, що загрожує цілковитою руїною европейській кінематографії.

Після кількаденних палких дебатів конгрес ухвалив дві резолюції.

В першій з'їзд висловлюється за потребу утворити постійну організацію, що має забезпечити виконання ухвал чергових конгресів і загалом слідкувати за долею кіномистецтва та промисловости.

Конгрес обрав міжнародню комісію, що матиме осідок при Лізі Націй (і тут без цієї потвори не обійшлися кіно-капіталісти!). Комісія має подбати про виконання ухвал конгресу, підготовити другий й підготовити ґрунт для утворення міжнародньої організації кінопідприємців. До комісії увійшли представники кінопідприємців Німеччини, Англії, Франції, Бельгії, Голандії, Угорщини, Італії, Швеції та представники міжнароднього інституту інтелектуального співробітництва, міжнародньої конфедерації інтелігентних робітників, міжнародньої федерації кінематографічної преси, міжнароднього бюра праці, міжнародньої федерації студентів та міжнародньої літературної та артистичної асоціяції. Комісії дано право кооптувати авторів сценаріїв, режисерів, акторів та техників різних країн.

Друга резолюція ухвалює скликати другий конгрес у Берліні й доручає німецькій делегації подбати про підготовку з'їзду.

Видає: ВУФКУ

Київськ. Окрліт № 21587 «Київ-Друк», 1-ша фото-літо-друк. № 699—3.000

Відповід. редактор: Б. ЛІФШИЦ

ПЕРЕДПЛАТА НА ЖУРНАЛ „КІНО" ЩО ЙОГО ВИДАЄ ВСЕУКРАЇНСЬКЕ ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ









НА 3 МІСЯЦІ . . . . —	90 коп
НА 6 МІСЯЦІВ	1 крб. 50 коп.
НА ОДИН РІК	3 крб.

Передплату приймається по Обласних відділах ВУФКУ та в Центральному Правлінні ВУФКУ:
Київ, Бульвар Т. Шевченка 12. ВУФКУ.
Київ, вул. Воровського 29, Обласний відділ ВУФКУ.
Одеса, Обласний відділ ВУФКУ.
Катеринослав, Обласний відділ ВУФКУ.
Артемівськ, Обласний відділ ВУФКУ.

ЦІНА
№ ЖУР.
30 КОП